

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTATIONS ALTERNATIVES DE LA SUBJECTIVITÉ FÉMININE
DANS LE CINÉMA FÉMININ QUÉBÉCOIS

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
GABRIELLE TRÉPANIÉR-JOBIN

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un mémoire de maîtrise n'est jamais le produit d'une réflexion unique, même s'il se rédige dans la solitude. Il se construit au fil de lectures, de visionnements et de discussions informelles impliquant collègues et amis. Je profite donc de cet espace liminaire pour souligner le génie et l'inventivité des théoriciennes et des réalisatrices qui ont fait évoluer ma pensée. Je tiens aussi à signifier ma reconnaissance à tous ceux et celles qui ont contribué à la réalisation de ce projet laborieux par leurs commentaires, leurs suggestions, leur écoute attentive et leurs quelques mots d'encouragement (en espérant que Fabien, Marie-Hélène, Alexandre et Daniel sauront se reconnaître). Je remercie plus particulièrement mon directeur de recherche, monsieur Charles Perraton, pour sa confiance, ses judicieux conseils et son ouverture d'esprit. Je tiens aussi à exprimer ma gratitude au *Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH)* et au *Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC)*, pour avoir financé ce projet alors qu'il était encore à l'état embryonnaire. Je réserve en outre un remerciement tout spécial à mes parents qui m'ont toujours encouragée à relever de nouveaux défis et qui ont toujours accepté d'être mes premiers lecteurs. Mes dernières pensées reviennent enfin à ma meilleure amie qui, tel un véritable fil d'Ariane, m'a aidée à retrouver mon chemin dans les moments les plus sinueux de l'écriture, ainsi qu'à Nadir, dont la seule présence dans ma vie est une énorme source d'inspiration.

Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes
manières, ce qui importe c'est de le transformer.

– Karl Marx –

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I MÉTHODOLOGIE	14
1.1 L'approche qualitative exploratoire.....	14
1.2 L'approche sémio-pragmatique.....	15
1.3 Méthode sur mesure.....	17
1.4 Validité des interprétations.....	18
1.5 Une lecture filmique créative	19
1.6 Une lecture filmique politique.....	20
1.7 Corpus d'analyse filmique	21
CHAPITRE II LES FIGURES DU COUPLE MÈRE-FILLE, DES DIVINITÉS FÉMININES.....	22
2.1 Stratégie de la « mimésis ».....	22
2.2 Redéfinition de la « différence sexuelle »	24
2.3 Redéfinition positive de l'hétérosexualité.....	28
2.4 Compensation du manque de divinités féminines	31
2.5 Revalorisation du couple mère-fille.....	34
2.6 Destruction de l'« économie du même »	38
2.7 Synthèse	44
CHAPITRE III LA FIGURE DE LA LESBIENNE	46
3.1 Dénaturalisation de l'hétérosexualité.....	46
3.2 Destruction du régime de l'hétérosexualité.....	51
3.3 Dénaturalisation de la catégorie « femme »	53

3.4 Abolition de la catégorie « femme ».....	56
3.5 Libération de la sexualité féminine.....	62
3.6 Lieu de l'entre-femmes et rapport mère-fille	63
3.7 Synthèse	65
CHAPITRE IV LA FIGURE DU TRAVESTI/TRANSSEXUEL.....	67
4.1 La répétition parodique	67
4.2 Dénaturalisation des catégories de sexe.....	69
4.3 Illustration de la « performativité » du genre	73
4.4 Critique des normes d'intelligibilité	77
4.5 Synthèse	81
CHAPITRE V LE SUJET NOMADE.....	83
5.1 Définition du sujet nomade	83
5.2 Critique du mode de pensée dualiste	85
5.3 Critique de la métaphysique de la substance.....	90
5.4 Critique du logocentrisme	93
5.5 Synthèse	96
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE.....	105
FILMOGRAPHIE	112

AVANT-PROPOS

L'idée à la base du présent mémoire est celle d'explorer le cinéma féminin québécois pour y découvrir des représentations alternatives de la subjectivité féminine qui se distinguent des modèles canoniques imposés par la culture occidentale dominante. Cette quête de représentations alternatives est née au croisement d'une double insatisfaction : celle d'être trop souvent bombardée de « stéréo-types » médiatiques qui nourrissent une « stéréo-vision » archaïque de l'homme et de la femme, et celle de voir la plupart des intellectuels critiquer ces stéréotypes avec véhémence, sans pour autant proposer des pistes concrètes de changement. L'idée d'une telle exploration découle aussi d'une vague intuition concernant l'originalité de certains films réalisés par des femmes ; intuition qui s'est peu à peu précisée au fil de mes lectures et de mes visionnements et qu'il s'agira de consolider tout au long de ce mémoire. Ce projet de recherche est enfin né d'une passion grandissante pour le cinéma des femmes qui occupe, à mon avis, une trop petite place dans le paysage cinématographique québécois.

En outre, le présent mémoire est un appel au changement qui encouragera, je l'espère, d'autres cinéastes à se lancer dans la production de représentations alternatives. Il ne prétend pas décrire de manière exhaustive les représentations de la subjectivité féminine proposées par les femmes cinéastes, mais répond néanmoins à l'exigence de trouver des alternatives aux modèles uniformisants de la culture dominante. Il permet aussi de cerner la contribution des femmes cinéastes à l'élaboration d'une société plus juste et nous donne l'occasion de mettre certains concepts théoriques féministes à l'épreuve en les confrontant aux représentations cinématographiques.

RÉSUMÉ

Devant la nécessité de penser la subjectivité féminine différemment, la présente étude explore un corpus de théories féministes provenant de divers courants de pensée, ainsi qu'un corpus de films réalisés par des femmes au Québec, pour y relever des représentations alternatives de la subjectivité féminine et étudier leur potentiel subversif. Puisqu'il semble profitable de valoriser les échanges entre les théoriciens et les artistes, notre étude propose une lecture croisée de ces deux corpus pour vérifier si certaines idées se recoupent, se complètent ou s'opposent.

Dans cette recherche, nous examinons plus précisément comment la revalorisation du couple mère-fille, des déesses femmes et de la subjectivité féminine, effectuée par la théorie de Luce Irigaray et par le film *La turbulence des fluides* de Manon Briand, compense en partie les oublis, les censures et les méprises de la psychanalyse freudienne, des religions occidentales et des cultures patriarcales. Nous observons aussi comment la figure de la lesbienne, développée dans la théorie de Monique Wittig et dans le film *Rebelles* de Léa Pool, remet en question l'hétérosexualité, révèle le caractère artificiel des catégories de sexe et libère la sexualité féminine de ses attaches hétérosexuelles. Il s'agit aussi de voir comment la figure du travesti/transsexuel, mise de l'avant par Judith Butler et par le film *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon, démontre la facticité des catégories « homme » et « femme », illustre le caractère « performatif » du genre et expose la rigidité des normes d'intelligibilité de nos sociétés. Nous expliquons enfin comment le sujet nomade, développé dans la théorie de Rosi Braidotti et dans le film *Borderline* de Lyne Charlebois, ébranle le mode de pensée dualiste, la métaphysique de la substance et le logocentrisme cartésien.

À la lumière de cette exploration, il apparaît clairement que ces figures ne comportent pas en soi un pouvoir subversif ; ce sont plutôt les procédés accompagnant la mise en scène de ces figures qui déterminent si celles-ci détiennent ou non le potentiel de perturber l'ordre établi.

Mots-clés : cinéma, représentation, femme, subjectivité, subversion

INTRODUCTION

Femme fatale, hystérique, mère, vierge ou putain... Les formes de subjectivité qui définissent les femmes dans la culture occidentale dominante se sont tissées au fil des millénaires à travers un ensemble de mythes, d'archétypes, d'icônes¹, de discours institutionnels² et de stéréotypes médiatiques qui ont marqué l'imaginaire collectif et qui se sont imposés comme des vérités inaltérables. Or, ces formes de subjectivité traditionnelles demeurent prisonnières d'un modèle binaire des genres³ archaïque qui accorde aux hommes le monopole du langage, de la culture et de la raison, tout en réduisant les femmes au silence, à la nature et à leur fonction reproductrice. En outre, ces formes de subjectivité échouent à représenter l'être humain dans toute sa diversité, laissant de côté ceux et celles qui échappent aux catégories existantes (lesbiennes, transsexuels, hermaphrodites, etc.). Dans un contexte où les formes de subjectivité féminine traditionnelles tombent en désuétude et ne parviennent plus à l'exhaustivité, il semble urgent d'ébranler les modèles dominants et de penser la subjectivité féminine différemment.

Michel Foucault définit le terme « subjectivité » comme « la manière dont le sujet fait l'expérience de lui-même dans un jeu de vérité où il y a rapport à soi » (Foucault in Revel, 2002 : 63). La « subjectivité » est donc l'ensemble des formes à l'intérieur desquelles on se reconnaît et auxquelles on subordonne l'ensemble de nos

¹ De la Vierge Marie à Marilyn Monroe, en passant par Aphrodite, Ève et Mona Lisa, pour ne nommer que les plus connues.

² La psychanalyse freudienne, la théorie lacanienne ou la philosophie cartésienne, pour ne faire référence qu'à ceux qui ont le plus marqué l'imaginaire collectif.

³ Nous utilisons ici le terme « genre » pour faire référence à une identité sexuée socialement construite dans un contexte culturel donné, plutôt qu'à une identité sexuée basée sur les différences physiques et anatomiques.

comportements et de nos actes. La subjectivité féminine est plus précisément l'ensemble des formes à partir desquelles une femme pense son corps, sa sexualité, sa spiritualité, ses capacités intellectuelles, son rapport aux hommes, sa place dans le monde, etc. Pour Michel Foucault, le terme « subjectivation » désigne, quant à lui, le processus par lequel se constitue une subjectivité, « la manière dont le rapport à soi à travers un certain nombre de techniques permet de se constituer comme sujet de sa propre existence » (Revel, 2002 : 60-61). La « subjectivation » peut donc se définir comme le processus par lequel les individus acquièrent une subjectivité à travers certains « dispositifs » mis en place par le pouvoir, tels que les discours, les pratiques et les institutions (2002 : 24).

Si le terme « subjectivité » sous-entend les façons et les modalités d'être une personne assujettie à des règles et à des normes sociales⁴, nous pensons – comme Michel Foucault (2004) – que ce concept n'exclut pas une certaine capacité d'action, d'autodétermination et de résistance. À notre avis, les formes de subjectivité ne sont pas imposées directement par les discours, les pratiques et les institutions, mais relèvent davantage de l'engagement des individus envers ces discours, ces pratiques et ces institutions. Plutôt que de se croire assujettis par le pouvoir et emprisonnés dans des formes de subjectivité rigides et immuables, il faut donc s'arracher aux modèles dominants et trouver des formes alternatives de subjectivité permettant aux femmes de se penser différemment. On ne doit pas se croire incapable d'agir sur notre monde, mais plutôt trouver différentes manières de le transformer ; du moins de transformer la vision que nous en avons et plus précisément, la vision que nous avons de la subjectivité féminine. À cet effet, les domaines où les femmes ont la possibilité de véhiculer des contre-discours semblent être des sources incontournables d'inspiration.

⁴ Puisqu'il n'y a pas de sujet sans « intériorisation de la norme », affirme Butler, on peut en quelque sorte dire qu'il existe une « vie psychique du pouvoir » (2005 : 119-120).

Questions et objectifs

Dans la présente recherche, il s'agira donc d'explorer un corpus de théories féministes provenant de divers courants de pensée, ainsi qu'un corpus de films réalisés par des femmes au Québec, pour y relever des « représentations alternatives de la subjectivité féminine »⁵ et étudier leur potentiel subversif. Puisqu'il semble profitable de valoriser les échanges entre les théoriciens et les artistes, cette étude propose une lecture croisée de ces deux corpus pour vérifier si certaines idées se recoupent, se complètent ou s'opposent. Puisque le travail d'une cinéaste qui ne se considère pas nécessairement comme une féministe peut tout de même être en lien avec le féminisme, il s'agira de voir comment les théories féministes permettent de discuter les œuvres filmiques et comment les œuvres filmiques permettent de discuter les théories féministes.

Les principales questions qui guident cette exploration sont les suivantes : Quelles sont les formes alternatives de subjectivité féminine proposées par certaines théories féministes et quel est leur potentiel subversif ? Comment ces formes alternatives de subjectivité féminine sont-elles mises en scène dans certains films réalisés par des femmes au Québec ? Quelles sont les similitudes et les dissemblances entre les théories féministes et les films des réalisatrices québécoises lorsqu'ils décrivent et mettent en scène ces formes alternatives de subjectivité féminine ?

Cette étude s'inscrit dans le courant des *cultural studies*, duquel émanent de nombreuses théories critiques à l'égard des cultures hégémoniques occidentales, et plus précisément dans la branche des *gender studies*, où le cinéma est envisagé comme un dispositif qui contribue à reproduire le genre. Dans cette recherche, il ne s'agira pas d'émettre une critique à l'endroit des représentations fétichisées du

⁵ Cet énoncé est tiré du titre d'un article de Purificación Mayobre Rodriguez (2002) paru dans la revue électronique *Multitude Web*.

cinéma dominant comme l'ont déjà fait de nombreux théoriciens et théoriciennes appartenant à ce champ d'études (Mulvey, 1993 ; St-Jean, 1989 ; Wikin, 1988 ; Penley, 1988 ; Lord, 1988, Beauchamp, 1987, etc.). Il ne s'agira pas non plus d'étudier le caractère sexué du processus de « spectation » [*spectatorship*]⁶ comme le fait Teresa de Lauretis (1987) dans son ouvrage *Technologies of Gender*, mais de voir comment quatre longs-métrages de fiction réalisés par des femmes au Québec mettent en scène certaines formes alternatives de subjectivité féminine aussi étudiées par des théoriciennes féministes.

Corpus théorique féministe

Sur le plan théorique, nous nous intéressons aux contre-discours qui aident à concevoir le changement et plus précisément aux théories féministes, dans la mesure où elles regorgent d'outils pour penser la subjectivité féminine différemment. Dans cette recherche, nous développerons donc un cadre théorique diversifié qui questionne les modèles dominants à partir des ouvrages de quatre théoriciennes se rattachant à différents paradigmes féministes.

Le paradigme du « déterminisme biologique »⁷, par exemple, découle de l'idée selon laquelle les hommes et les femmes sont différents dans leur essence en raison de certaines qualités innées, naturelles et biologiques. Cette position, dite

⁶ La « spectation » concerne la manière avec laquelle le film s'adresse aux spectateurs et tente d'orienter leur processus de participation-identification (De Lauretis, 1987 :14). Selon Teresa de Lauretis, les films féministes s'adressent aux spectateurs comme à des femmes, peu importe leur genre. Même s'il n'est pas considéré comme un film féministe, *Elles étaient cinq*, de Ghyslaine Côté, illustre bien cette idée, dans la mesure où il court-circuite constamment l'identification des spectateurs au violeur et oriente leur empathie vers la victime. En effet, les mises en scène et les cadrages ne laissent jamais paraître le visage et les yeux du violeur. Or, voir les yeux et le visage des personnages est indispensable à la mise en marche du processus de participation-identification (Meunier et Peraya, 2004).

⁷ Traduction libre (Nicholson, 1999 : 64).

« essentialiste » ou « naturaliste », repose sur la croyance que le sexe biologique (cause) détermine les comportements et les attitudes liés au genre féminin et masculin (effet). Selon cette perspective, le genre et le sexe sont liés par un rapport d'homologie : le genre (culturel) est le parfait reflet du sexe (naturel) (Mathieu, 1989 : 113). Luce Irigaray est l'une de celles à qui l'on a apposé cette étiquette. Nous verrons toutefois, dans le deuxième chapitre de notre mémoire, que sa théorie ne se réduit pas si facilement à un déterminisme biologique.

Le paradigme du « fondationalisme biologique »⁸ repose quant à lui sur l'idée que le terme « genre » renvoie à une identité socialement construite dans un contexte culturel donné, alors que le terme « sexe » se rapporte aux différences biologiques qui distinguent les hommes et les femmes. Celles qui adhèrent à une telle approche considèrent le sexe comme une donnée première à laquelle viennent se greffer certaines caractéristiques socialement acquises. Elles ne nient pas l'existence des composantes biologiques, mais s'intéressent davantage à leur expression dans le social. Dans cette optique, le fait d'être une femme ou un homme ne passe pas par le sexe, mais par le genre, tel que l'indique l'affirmation de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme : on le devient » (1976 : 13). Selon ce point de vue, le genre et le sexe sont rattachés par un rapport d'analogie : le genre (culturel et variable) est une interprétation plurielle du sexe (biologique et fixe) (Mathieu, 1989 : 119).

Enfin, le paradigme du « constructivisme social »⁹ envisage le sexe comme une production culturelle au même titre que le genre, dans la mesure où les composantes anatomiques sont toujours perçues à travers le prisme de la société. Dans cette optique, le genre et le sexe sont reliés par un rapport « *sociologique* » et « *politique* » : le genre crée le sexe (Mathieu, 1989 : 132-133). Même si elles

⁸ Traduction libre (Nicholson, 1999 : 55).

⁹ Traduction libre (Nicholson, 1999 : 64).

appartiennent à divers courants féministes, Monique Wittig et Judith Butler peuvent toutes deux être associées à ce paradigme.

Le concept de « différence sexuelle » fait aussi l'objet de nombreux débats au sein des études féministes. Alors que les théoriciennes du genre telles que Monique Wittig et Judith Butler envisagent le terme « féminin » comme un non-sens essentialiste et comme un concept à déconstruire, les théoriciennes de la différence sexuelle telles que Luce Irigaray pensent qu'il faut investir le pôle féminin pour créer de nouvelles représentations. Certaines féministes cherchent par ailleurs à mettre en évidence la stérilité des débats qui divisent les études féministes. Selon Rosi Braidotti (2006), les querelles entre les théoriciennes féministes devraient faire place à une nouvelle approche de la différence sexuelle mieux adaptée aux enjeux actuels. Même si nous sommes socialement construit(e)s comme une femme ou un homme, dit-elle, le processus de construction se rattache nécessairement à des réalités anatomiques. Il ne s'agit donc pas de savoir si on naît femme ou si on le devient, mais de repenser le processus de subjectivation comme un phénomène complexe et changeant qui n'est ni uniquement biologique ni uniquement culturel, mais « bioculturel »¹⁰.

Dans cette recherche, nous ne souhaitons pas prendre position par rapport à ces différents paradigmes, mais démontrer qu'au-delà des dissensions qui divisent le mouvement féministe, des théories appartenant à divers paradigmes ont en commun le fait de penser la subjectivité féminine différemment de celle représentée dans les modèles dominants. C'est donc à la lumière de théories qui développent des formes alternatives de subjectivité féminine telles que la divine (Luce Irigaray), le couple mère-fille (Luce Irigaray), le travesti/transsexuel (Judith Butler), la lesbienne (Monique Wittig) ou encore le sujet nomade (Rosi Braidotti), que la présente recherche se propose d'explorer le cinéma féminin québécois. C'est dans la mesure

¹⁰ Traduction libre (Braidotti, 1994 : 187).

où ces formes alternatives de subjectivité sont aussi abordées dans des films réalisés par des femmes au Québec que ces théories ont été retenues parmi d'autres¹¹ pour faire l'objet de notre mémoire.

Corpus filmique

Même si tous les domaines méritent d'être investigués, nous avons décidé de concentrer notre attention sur le médium cinématographique pour étudier les représentations alternatives de la subjectivité féminine, puisqu'il contribue de façon significative à « en-gen(d)rer » le sujet, à définir la norme et à marginaliser ce qui s'en éloigne. Paraphrasant Foucault (1976) et sa notion de « technologie du sexe »¹², Teresa de Lauretis (1987) avance en effet l'idée que le cinéma est une « technologie du genre » qui construit, fixe et naturalise les mythes de la féminité et de la masculinité. Ainsi, l'impact des images cinématographiques sur la construction du genre s'exerce dans un jeu de va-et-vient qui renouvelle constamment l'idée de la femme à partir des idéologies dominantes. Les formes de subjectivité traditionnelles à partir desquelles on se reconnaît en tant que femme sont donc renforcées et reconduites par les images et les discours médiatiques¹³.

¹¹ Parmi les autres formes alternatives de subjectivité féminine répertoriées se trouvent le *Cyborg* de Donna Haraway (1991), l'hermaphrodite de Michel Foucault (1980), la « chora sémiotique » de Julia Kristeva (1977) et la polyglotte de Rosi Braidotti (1994).

¹² Pour Foucault, la « technologie du sexe » est « un ensemble de procédures régularisées qui produisent le sexe et du désir pour le sexe » (Foucault, 1976 : 119). C'est aussi un ensemble de techniques « développées par la bourgeoisie depuis la fin du 18^e siècle dans le but d'assurer la survivance de sa classe et de poursuivre son hégémonie » [traduction libre] (De Lauretis, 1987 : 12). Foucault ne prend pas en considération la manière différente avec laquelle les sujets masculins et les sujets féminins sont influencés par la « technologie du sexe ». Penser le genre comme le résultat d'un ensemble de technologies sociales, comme le fait Teresa de Lauretis, revient donc à dépasser Foucault.

¹³ Le film *Emporte-moi* de Léa Pool (1998) illustre bien ce phénomène en mettant en scène une jeune fille qui adopte les comportements et des mimiques semblables à celle de l'héroïne d'un film de Jean-Luc Godard qu'elle a vu au cinéma.

En effet, plusieurs films charrient des stéréotypes et voilent les contradictions sociales au moyen d'une esthétique formaliste. En passant dans la moulinette de l'industrie cinématographique hollywoodienne, souligne Laura Mulvey (1989), nombre de personnages masculins se voient attribuer un rôle actif, alors que nombre de personnages féminins se voient réifiés en de vulgaires objets de convoitise. Alors que la femme est fixée dans la position de l'icône, du spectacle et de l'image à regarder, précise-t-elle, l'homme à l'écran commande l'action, occupe la position de sujet et sert de relais au regard *spectatoriel*. Le cinéma dominant¹⁴ a donc tendance à produire des images artificielles de la femme et à reproduire la femme en tant qu'image. Teresa de Lauretis (1987) affirme, quant à elle, que les femmes sont prises dans un paradoxe : celui d'être à la fois captives et absentes des représentations et des discours dominants. Même si on parle constamment d'elles et qu'on les expose comme des spectacles fétiches, les femmes demeurent inaudibles, imperceptibles et invisibles. Selon Teresa de Lauretis (1987), il existe heureusement des contre-pratiques cinématographiques féminines qui font de l'activisme politique en transgressant les règles formelles du médium cinématographique ou en se désengageant des codes filmiques.

Puisque les femmes ont été longtemps opprimées par le partage binaire des rôles sociaux, il est possible de croire que les réalisatrices éprouvent un plus vif désir d'ébranler les formes de subjectivité féminine dominantes que leurs homologues masculins. Précisons ici qu'il ne s'agit pas de postuler l'existence d'une écriture filmique féminine ni d'essentialiser les formes cinématographiques selon le sexe d'appartenance du cinéaste. Admettre l'existence d'un point de vue féminin monolithique reviendrait en effet à supposer qu'il existe des différences ontologiques entre les hommes et les femmes. Or, cette étude ne cherche pas à prouver que le regard féminin derrière la caméra est nécessairement différent du regard masculin.

¹⁴ Entendu ici comme un cinéma grand public.

Elle ne cherche pas à dénigrer le cinéma des hommes ni à créer une dichotomie entre le cinéma féminin et masculin. À notre avis, certains films réalisés par des hommes peuvent aussi véhiculer des représentations alternatives de la subjectivité féminine. Cela dit, nous croyons néanmoins que chaque cinéaste est socialement affecté d'un genre qui oriente sa pratique cinématographique. Selon nous, ce sont les conditions d'existence des femmes – et non pas leur sexe biologique – qui influencent leur point de vue, leur position de combat et leurs perspectives idéologiques.

Étant donné la situation « minoritaire » des femmes au sein de l'industrie cinématographique, il nous semble aussi plausible de croire que les réalisatrices profitent de leur place privilégiée pour redéfinir les formes de subjectivité dans lesquelles les femmes ont été enfermées. Encore aujourd'hui, rares sont celles qui parviennent à éviter l'effet d'entonnoir s'opérant lors du processus sélectif des institutions subventionnaires. La plupart d'entre elles sont plutôt reléguées à des postes non créatifs ou confinées aux médias alternatifs. Pour s'en convaincre, il suffit de se référer à une étude de Jean-Guy Lacroix (1992) portant sur la discrimination envers les femmes au sein de l'industrie cinématographique. Celle-ci révèle entre autres l'existence de cinq barrières institutionnelles ou culturelles qui empêchent les femmes d'accéder au poste de réalisatrice, soit « l'identification personnelle avec le métier », « l'accès à la profession », la pratique du métier, la reconnaissance et enfin, la consécration (1992 : 209). De plus, la « surrareté » des femmes au sein des postes créatifs de l'industrie québécoise du cinéma rend leur identification au métier plus difficile et contribue à la stagnation de la situation (1992 : 107).

En outre, une étude plus récente sur *La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007)* démontre que la situation ne s'améliore pas. Effectuée en 2008 par le groupe de pression *Réalisatrices équitables* en collaboration avec l'Institut de recherche en études féministes (IREF),

cette recherche révèle entre autres que les femmes représentent 43 à 45 % du corps étudiant des programmes en audiovisuel, mais n'obtiennent qu'entre 11 % et 14 % des fonds de Téléfilm Canada et de la SODEC (Descarries et Garneau, 2008). De plus, le fait que les femmes soient admises dans les programmes contingentés d'études en cinéma dans une proportion semblable à celle des hommes nous laisse croire qu'elles possèdent la même aptitude à la réalisation que leurs homologues masculins¹⁵.

Dans une lettre adressée aux médias en mars 2007, une quarantaine de réalisatrices québécoises – dont Léa Pool et Paule Baillargeon – dénoncent d'ailleurs la faible présence des femmes cinéastes dans le paysage cinématographique québécois et revendiquent leur part de l'imaginaire collectif (Demers, 2007). En 2005-2006, rapportent-elles, seulement 23 % des productions subventionnées par la SODEC (documentaires, courts et longs-métrages confondus) étaient réalisées par des femmes. Sur 27 longs-métrages financés par la SODEC, trois seulement étaient l'œuvre d'une réalisatrice et sur 15 longs-métrages financés par Téléfilm Canada, uniquement deux étaient réalisés par des femmes. Sur un total de 16 millions de dollars destinés aux longs-métrages de fiction, 1,5 million de dollars seulement était alloué aux réalisatrices. Rares sont donc celles qui ont la chance de s'approprier le langage cinématographique pour créer leurs propres discours et leurs propres images. Et pourtant, nous rappellent les signataires de la lettre, autant de filles que de garçons se retrouvent sur les bancs des écoles de cinéma.

Sachant que les réalisatrices sont victimes d'une discrimination « systémique » qui les maintient dans une « situation minoritaire » (Lacroix, 1992 : 130, 131), il nous semble plausible de croire que les rares femmes cinéastes profitent de leur position privilégiée au sein de l'industrie cinématographique pour construire des images et des

¹⁵ Pour s'en assurer, il faudrait toutefois vérifier si elles performent aussi bien que leurs collègues masculins.

discours qui permettent de penser la subjectivité féminine autrement. Procéder à l'analyse d'un corpus de films réalisés par des femmes nous apparaît comme un choix judicieux, étant donné l'énorme potentiel de changement qu'offre la réappropriation, par une minorité de femmes, d'un média de masse qui contribue à reproduire le genre, à définir la normalité et à marginaliser ce qui s'en écarte.

Selon Deleuze et Guattari, l'écriture littéraire (ou filmique) peut s'imposer comme vecteur de « déterritorialisation » si elle abandonne la sédentarité et l'immobilisme pour tracer une « ligne de fuite » romanesque (1975 : 33, 109). En d'autres termes, l'écriture littéraire (ou filmique) peut effectuer un déplacement par rapport aux modèles et aux valeurs hégémoniques si elle fait preuve d'une certaine inventivité. Deleuze et Guattari vont même jusqu'à dire que l'écriture peut devenir une « machine de guerre » si elle s'oppose à l'appareil d'État qui détermine les normes et les valeurs socialement acceptables (1980 : 35, 640). Selon Monique Wittig, une œuvre littéraire (ou cinématographique) est une machine de guerre encore plus efficace si elle fonctionne comme un « cheval de Troie », c'est-à-dire si elle revêt une forme attrayante, aborde des thèmes accessibles et opère à l'intérieur même du langage dominant, pour parvenir à universaliser un point de vue marginal (2007 : 97).

Pour faire évoluer les mentalités, nous pensons aussi qu'il est plus efficace d'ouvrir un espace critique à même l'espace narratif du cinéma dominant que de miser sur un cinéma d'auteur marginal. Dans cette recherche, nous privilégions donc l'étude des films qui ont obtenu une bonne visibilité auprès du public québécois. Puisque la combinaison du film comme instrument politique et comme objet de divertissement semble comporter un certain potentiel subversif, nous accordons en outre la priorité au cinéma narratif de fiction plutôt qu'aux productions documentaires.

Division des chapitres

Afin de faciliter la lecture de la présente recherche et de la rendre plus agréable, nous avons décidé de diviser le texte en quatre chapitres qui explorent, tour à tour, une forme alternative de subjectivité féminine en se rapportant à la théorie d'une féministe et à l'œuvre d'une cinéaste.

Puisqu'un film est un objet d'étude polysémique¹⁶ et puisque l'analyse filmique comporte une certaine part de subjectivité, nous préciserons d'abord, dans le premier chapitre de notre mémoire, l'approche méthodologique avec laquelle les films du corpus sont analysés, les critères qui justifient la validité de nos interprétations et les facteurs qui font prendre à nos lectures filmiques une tangente critique et politique.

Dans le second chapitre il s'agira de voir comment la valorisation de la subjectivité féminine, des couples mère-fille et des déesses femmes, effectuée dans la théorie de Luce Irigaray (1977) et dans le film *La turbulence des fluides* de Manon Briand (2002), compense les oublis, les censures et les méprises de la psychanalyse freudienne, des religions occidentales et des cultures patriarcales.

Le troisième chapitre examinera comment la figure de la lesbienne, élaborée dans la théorie de Monique Wittig (2007) et dans le film *Rebelles* de Léa Pool (2001), remet en question l'hétérosexualité obligatoire, révèle le caractère artificiel des catégories de sexe et libère la sexualité féminine de ses attaches hétérosexuelles. Il s'agira aussi de voir comment le film *Rebelles* corrobore quelques critiques adressées à la théorie de Wittig, à savoir qu'il est problématique d'universaliser la lesbienne en une

¹⁶ Une œuvre est dite « polysémique » lorsqu'elle peut donner lieu à plusieurs interprétations. Plus une œuvre est conventionnelle et prévisible, plus l'interprétation du récepteur est orientée vers une voie unique. Au contraire, une œuvre « ouverte » dans laquelle coexiste une pluralité de signifiés au sein d'un seul signifiant permet un large éventail d'interprétations (Eco, 1965).

catégorie normative et de la poser comme une figure qui renverse le système hétérosexuel.

Le quatrième chapitre expliquera, quant à lui, comment la figure du travesti/transsexuel, mise de l'avant par la théorie de Judith Butler (2006b) et par le film *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon (1993), révèle la facticité des catégories « homme » et « femme », démontre que le genre crée le sexe et expose le caractère restrictif des normes d'intelligibilité de nos sociétés.

Enfin, le cinquième chapitre démontrera comment le sujet « nomade », développé dans la théorie de Rosi Braidotti (1994) et dans le film *Borderline* de Lyne Charlebois (2008), interroge le bien-fondé de la pensée dualiste, ébranle la métaphysique de la substance et remet en question la pensée logocentrique cartésienne.

CHAPITRE I

MÉTHODOLOGIE

Dans le présent chapitre, il s'agira d'abord de décrire l'approche méthodologique générale qui sera utilisée dans notre recherche, ainsi que la méthode qui sera privilégiée pour procéder aux analyses filmiques. Nous expliquerons ensuite notre conception de l'analyse de film, soit celle d'un compromis entre ce que le contenu filmique permet d'affirmer et ce que l'analyste perçoit dans le film à partir de ses propres connaissances et de ses propres valeurs.

1.1 L'approche qualitative exploratoire

Étudier le potentiel subversif de certaines représentations cinématographiques, comme nous souhaitons le faire dans cette recherche, est une entreprise abstraite qui nécessite une approche méthodologique bien différente de celle qui serait utilisée pour dépeindre un portrait général des représentations de la femme dans le cinéma féminin. Puisqu'elle vise à préciser une intuition de départ ou à construire des théories à partir de faits observés (logique inductive) plutôt qu'à vérifier une hypothèse prédéterminée (logique déductive), l'approche qualitative exploratoire est celle qui convient le mieux à un projet visant à comprendre *comment* sont développées certaines formes de subjectivité dans les représentations cinématographiques (Bonneville et al., 2007).

En outre, l'approche exploratoire implique de constants allers-retours entre les connaissances théoriques et les observations sur le terrain qui – pour reprendre une image de Roland Barthes – sont semblables « aux allées et venues d'un enfant qui joue autour de sa mère, qui s'en éloigne, puis retourne vers elle pour lui apporter un caillou, un brin de laine, dessinant de la sorte autour d'un centre paisible toute une aire de jeu » (1978 : 42-43). Dans cette recherche, nous nous servons donc du corpus théorique comme source d'inspiration et non comme grille à appliquer directement sur les œuvres filmiques.

1.2 L'approche sémio-pragmatique

Les analyses de film seront quant à elles effectuées selon l'approche sémio-pragmatique du cinéma au sens où l'entend Roger Odin, c'est-à-dire dans une démarche qui prend en considération la relation affective film-spectateur et qui place « la pragmatique au poste de commande de la production de sens » (1983 : 67). Contrairement à la sémiotique structuraliste des années soixante et soixante-dix, qui privilégie l'étude de la structure interne du texte filmique et qui considère l'intervention interprétative du spectateur comme une « impureté méthodologique », cette approche s'intéresse surtout au moment pragmatique, c'est-à-dire au moment de « coopération » lors duquel le récepteur effectue un « travail inférentiel d'interprétation » (Eco, 1979: 6, 54 ; 1992 : 24). Parce qu'elle donne au spectateur (et donc à l'analyste) un rôle de premier plan, l'approche sémio-pragmatique a l'avantage de lui attribuer la place qui lui revient dans la production de sens, contrairement à la sémiotique structuraliste qui postule l'existence d'un sens immanent au texte filmique. Après tout, dit Umberto Eco, le texte [filmique] est une chaîne linguistique incomplète, un tissu complexe de non-dits, « d'espaces vides » et « d'interstices » qui demande à être rempli par le lecteur (1979 : 5, 63).

Dans cette recherche, il ne s'agira donc pas d'envisager les films comme des objets autonomes et de les étudier en fonction de leur structure, de leur logique interne, de leur grammaire ou de leur rhétorique narrative formelle comme le ferait un sémioticien structuraliste. Nous ne chercherons pas ce que le texte filmique veut dire en fonction « des systèmes de signification auxquels il se réfère », mais plutôt ce qu'il évoque selon nos propres systèmes de significations (Eco, 1992 : 29). Il n'est pas question non plus d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire telles ou telles interprétations, de mettre en évidence les stratégies filmiques servant à orienter la lecture spectatorielle ou encore, de chercher dans le texte filmique ce que l'auteur a voulu dire¹⁷. Il s'agit plutôt de proposer notre propre lecture du texte filmique en ne prétendant pas connaître les intentions du réalisateur.

En outre, un film ne s'observe pas de la même façon lorsqu'il est pris comme objet de divertissement et lorsqu'il est appréhendé comme objet d'analyse. Contrairement au spectateur, l'analyste a recours à des « artefacts intermédiaires, déjà eux-mêmes partiellement “ analytiques ” » (Aumont et Marie, 1989 : 34). Voilà pourquoi le sémioticien s'attache souvent à des détails sur lesquels le spectateur ne s'arrête pas nécessairement. Dans une recherche de type sémio-pragmatique, les films sont étudiés en fonction du sens qu'ils évoquent et non en fonction de leur valeur esthétique, de la qualité du jeu d'acteur, de la photographie ou du montage. Contrairement aux journalistes et aux critiques de film qui proposent un « jugement d'appréciation », le sémioticien doit « décomposer les éléments pertinents de l'œuvre » pour en offrir une interprétation (1989 : 10). Les éléments formels du film (types de plans, montage, etc.) ne doivent être pris en considération que dans la mesure où ils ont des effets sur le sens produit. Le montage, par exemple, peut guider l'activité cognitive du spectateur et agir sur son réseau associatif, puisque la

¹⁷ Comme Aumont et Marie, nous nous opposons aux analyses de film qui « prétende[nt] avoir accès à ce qui s'est passé « dans la tête » du cinéaste », puisque les intentions de l'auteur ne sont pas toujours conscientes et pas toujours bien rendues par le film (1989 : 205).

juxtaposition de deux images crée souvent un sens qui n'est pas intrinsèque à l'une ou à l'autre des images de départ (effet Koulechov). Certaines « marques de ponctuation » contribuent aussi à construire le sens de l'image. Un fondu enchaîné, par exemple, peut établir un lien logique entre deux actions ou signifier le passage entre deux segments temporels (Meunier et Peraya, 2004). Chaque cadrage, angle, mouvement, plan ou raccord fournit donc un indice supplémentaire pour déterminer le sens du discours. Et puisque les règles qui régissent ces composantes du langage cinématographique sont plus ou moins fixes¹⁸, il faut les étudier en lien avec la logique du récit filmique et non seulement en fonction de modèles préétablis.

1.3 Méthode sur mesure

Selon Jacques Aumont et Michel Marie (1989), il n'y a pas de critères d'analyse absolus et de méthode universelle d'analyse de film. C'est pourquoi il faut construire un modèle d'analyse sur mesure pour chaque film ou fragment de film. « Pour chercher et découvrir, la méthode est [...] essentielle », dit Angèle Kremer-Marietti, car « elle permet de créer, mais encore faut-il elle-même la créer » (1972 : 13). Ainsi, le film n'est pas une donnée immédiate sur laquelle on peut plaquer une théorie, mais un objet à construire selon la méthode qui lui convient. Dans cette recherche, nous n'hésiterons donc pas à recourir aux instruments (descriptions, citations, etc.) et aux types d'analyses (narratologique, iconique, etc.) qui seront nécessaires pour préciser nos intuitions de départ. Autrement dit, nous analyserons les composantes de l'image, les dialogues, les caractéristiques des personnages, les relations entre les personnages, la trame narrative, etc., si cela peut nous aider à corroborer notre hypothèse de départ.

¹⁸ Eco parle d'un « code faible » pour désigner l'ensemble des conventions plus ou moins formelles de l'image (Meunier et Peraya, 2004 : 196).

1.4 Validité des interprétations

À notre avis, accepter l'idée que toutes les interprétations d'un film sont aussi valables les unes que les autres revient à faire preuve d'un relativisme naïf. Pour Eco, l'initiative du lecteur qui consiste à forcer l'ouverture d'un texte et à faire dire aux mots ce qu'ils ne veulent pas dire relève davantage d'un acte de « violence », que d'un acte d'interprétation (1979 : 71).

Selon nous, la qualité d'une analyse filmique dépend de la capacité du chercheur à expérimenter les œuvres et à leur donner du sens. Même si l'analyste détient une certaine liberté¹⁹ d'interprétation, précise Eco (1979), celle-ci est néanmoins limitée par l'univers du discours, par la structure formelle de l'œuvre et par le texte filmique lui-même. En effet, le film porte en lui des indices autonomes à partir desquels l'interprète peut valider, infirmer et reformuler ses hypothèses. Même si une infinité d'interprétations est possible, la « cohérence textuelle » réfute toujours les « conjectures hasardeuses » (Eco, 1992 : 41). Cette idée rejoint celle de Roger Odin selon laquelle certaines structures filmiques valident les propositions de sens spectatorielles ou « empêch[ent] l'application de telle ou telle règle de lecture » (Odin, 1983 : 69). Selon ce théoricien, les contraintes internes au texte filmique vont parfois même jusqu'à donner au spectateur des instructions sur la lecture à adopter. Barthes parle quant à lui d'une « auto-validation » de l'analyse « par sa propre endurance et sa systématité » (Barthes in Aumont et Marie, 1989 : 192). Ainsi, tous ces théoriciens s'entendent pour dire que le texte filmique départage les connotations légitimes des connotations illégitimes et limite le nombre d'interprétations qui peuvent être émises à son endroit.

¹⁹ Selon Eco, le lecteur doit interroger l'œuvre « et non ses propres pulsions personnelles, dans une dialectique de « fidélité et liberté » » (1992 : 27).

Pour tester la validité de nos interprétations et pour démontrer la cohérence de notre propos, nous nous appuierons donc sur certains éléments stylistiques (mouvements de caméra, cadrage, angle de prise de vue, effets sonores, sous-titres, etc.), sur certains éléments lexicaux (costumes, items, décors, thèmes, personnages, etc.) et sur certains éléments syntaxiques des textes filmiques (montage, fondus enchaînés, etc.) (Hodge et Kress, 1988).

1.5 Une lecture filmique créative

Si la plupart des films de fiction favorisent une lecture programmée du spectateur, ce dernier a toujours le choix d'honorer son contrat de lecture en adoptant l'attitude suggérée par les structures narratives ou encore, d'opter pour une « lecture alternative » qui l'engagera sur une voie critique (Barrette, 1997 : 153). Pour Teresa de Lauretis (1987), la réception d'un texte comporte non seulement une part de subjectivité, mais aussi une part de créativité ; chaque lecture est en quelque sorte une réécriture du texte filmique. C'est sans doute dans cet esprit que Barthes décrit le sémiologue comme un artiste-peintre qui « joue des signes comme d'un leurre conscient, dont il savoure, veut faire savourer et comprendre la fascination » (1978 : 39). De Lauretis (1984) croit elle aussi qu'il existe des pratiques de lecture filmique cherchant à intervenir sur les codes de perception afin de conscientiser et de provoquer un changement d'habitudes chez les spectateurs. Eco (1992) pense quant à lui qu'une telle lecture créative doit néanmoins s'appuyer sur le texte filmique. Dans cette recherche, il s'agira donc d'effectuer une lecture inventive des œuvres cinématographiques de notre corpus, en nous référant toutefois au texte filmique pour assurer la rigueur de nos interprétations.

1.6 Une lecture filmique politique

En même temps d'être construit, réaffirmé ou remis en question par les représentations cinématographiques, le genre du spectateur influence aussi la lecture qu'il fait du texte filmique. Selon Teresa de Lauretis (1984), ce n'est pas le sexe biologique du spectateur qui oriente son interprétation du film, mais l'expérience qu'il fait quotidiennement de la réalité sociale selon son sexe d'appartenance. En outre, le spectateur n'est pas seulement un homme ou une femme, mais aussi une personne singulière qui détient sa propre histoire à travers laquelle elle a été « en-gen(d)rée » [*en-gendered*] (1984 : 145). Chaque spectateur aborde donc le texte filmique à partir des perspectives idéologiques qui lui sont propres et des référents culturels qui font partie de son « encyclopédie »²⁰ personnelle. Selon Eco, les positions idéologiques du spectateur influencent non seulement son interprétation des « niveaux sémantiques plus profonds » du texte, mais l'incitent aussi à produire des interprétations originales et à identifier des idées qui n'ont pas nécessairement été pensées par l'auteur (1979 : 105).

Dans cette optique, une conscience politique féministe peut influencer de façon significative la lecture d'une représentation filmique. Il y a en effet une grande différence entre la façon féministe et la façon non féministe d'envisager le sujet et sa relation aux institutions, aux discours et aux représentations. Cette différence se manifeste non seulement dans la façon de penser, d'écrire et de mettre en images, soutient Teresa De Lauretis (1987), mais aussi dans les actes de lecture et de *spectature*²¹.

²⁰ Selon Eco, l'encyclopédie se constitue « à travers l'exercice de [la] langue, à savoir les conventions culturelles que cette langue a produites et l'histoire des interprétations précédentes de nombreux textes, y compris le texte que le lecteur est en train de lire en ce moment » (1992 : 133).

²¹ Ce néologisme, créé par Martin Lefebvre (2007), décrit l'acte de regarder un film.

Si nous refusons de croire que l'interprétation d'un film est influencée par le sexe de ceux et celles qui l'effectuent, nous pensons néanmoins que chaque interprète possède un genre, des valeurs, des convictions, voire une conscience politique, qui orientent ses interprétations. Ainsi, ce n'est pas tant notre sexe qui fait prendre à nos analyses un angle critique et politique, que le fait de posséder un bagage encyclopédique, une conscience et une sensibilité féministes.

1.7 Corpus d'analyse filmique

Le corpus de films visionnés lors de la première étape de cette recherche comportait tous les longs-métrages de fiction québécois réalisés et scénarisés par des femmes entre 1990 et 2008. Restreindre notre exploration à des productions filmiques québécoises des deux dernières décennies nous permet d'aborder un phénomène présent dans un contexte socioculturel qui nous est propre. Par ailleurs, le cheminement théorique effectué dans le cadre de cette recherche agissait à titre de filtre pour constituer un corpus filmique plus circonscrit à partir duquel effectuer les analyses de contenu. Ainsi, quatre longs-métrages de fiction ont été retenus en raison de leur bonne visibilité auprès du public québécois et en raison du fait qu'ils abordent des formes alternatives de subjectivité féminine semblables à celles développées par certaines théoriciennes féministes, soit :

- *La turbulence des fluides* de Manon Briand (2002) : vu en salle par 103 388 spectateurs (Québec, 2005 : 115).
- *Rebelles* de Léa Pool (2001) : vu en salle par 26 778 spectateurs (Québec, 2004 : 113).
- *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon (1993) : vu en salle par 64 619 spectateurs (Québec, 1995 : 95).
- *Borderline* de Lyne Charlebois (2008) : données non disponibles en août 2008.

CHAPITRE II

LES FIGURES DU COUPLE MÈRE-FILLE, DES DIVINITÉS FÉMININES...

Puisque la théorie de Luce Irigaray et le film *La turbulence des fluides* de Manon Briand (2002) traitent tous deux du couple mère-fille, de déesses femmes, de sexualité, de morphologie et d'homosexualité féminines, il s'agit, dans ce chapitre, de voir comment l'un et l'autre nous permettent de concevoir le potentiel subversif de ces formes de subjectivité féminine. Après avoir brièvement présenté la stratégie irigarayenne de la « mimésis », nous examinerons plus précisément comment la réappropriation de ces formes de subjectivité féminine, par la théorie d'Irigaray et par le film de Manon Briand, redonne ses lettres de noblesse au concept de « différence sexuelle », redéfinit positivement l'hétérosexualité, compense les oublis de la culture patriarcale, pallie aux mécompréhensions de la psychanalyse freudienne et déconstruit l'« économie du même » phallocentrique.

2.1 Stratégie de la « mimésis »

Luce Irigaray est une philosophe féministe pour qui l'émancipation des femmes passe non pas par l'abolition de la différence sexuelle, mais par la valorisation du sexe féminin. Son approche de la subjectivité féminine se situe d'ailleurs à l'opposé de celle de Simone de Beauvoir (1976) : plutôt que d'envisager la femme comme le « deuxième sexe », Irigaray (1977) la conçoit comme « ce sexe qui n'en est pas un ». Autrement dit, Irigaray ne considère pas la femme comme le référent de l'altérité, mais comme ce qui demeure absent de l'univers discursif patriarcal. Selon elle, les

discours phallocentriques²² reposent sur une « économie du même », c'est-à-dire qu'ils universalisent l'homme et se servent de la femme comme miroir²³ pour conforter l'homme dans sa position universelle (1977 : 128). Puisque la subjectivité féminine n'a jamais été correctement définie dans le système symbolique patriarcal, soutient Irigaray, il serait prématuré de la renier ou de la déconstruire. Avant d'abandonner le signifiant *femme*, il faut d'abord que les femmes²⁴ puissent se le réapproprier et en faire quelque chose de positif. Irigaray nomme d'ailleurs « mimésis » cette stratégie qui consiste à assumer volontairement le rôle de la femme et à récupérer sa mascarade, pour transformer la subordination des femmes en affirmation et rendre visible ce qui est tombé dans le point aveugle du patriarcat :

Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre [...] à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devrait rester occulté (Irigaray, 1977 : 74).

Puisque cette tâche implique de travailler sur les représentations des femmes déjà codifiées dans le langage, les sciences, les savoirs et les discours, Irigaray interroge entre autres les silences, les censures, les méprises et les oublis de la Bible et de la psychanalyse freudienne.

²² Chez Irigaray, le phallocentrisme doit être compris comme un mode de pensée qui universalise l'homme et indexe la femme à l'univers masculin.

²³ D'où l'utilisation, par Irigaray (1974), de la métaphore du *speculum*. Contrairement au miroir plat, ce miroir concave ne renvoie pas une image symétrique des objets qu'il reflète.

²⁴ Puisque les hommes ne peuvent exprimer à eux seuls l'universel et puisqu'une culture construite à partir d'un seul point de vue ne peut être conforme à la réalité, Irigaray encourage les femmes à inventer leur propre langage et à créer leurs propres images pour se bâtir une nouvelle identité sexuée. Elle les exhorte à se doter d'un miroir qui leur permettrait de devenir sujets à partir de leur propre point de vue.

Selon Naomi Shor (1993), la stratégie irigarayenne de la mimésis peut être envisagée comme un mode de discours « parodique » qui met en scène une version positive de la féminité et déconstruit l'économie du même à travers des « effets d'amplification et de réarticulation »²⁵. Braidotti (1994) décrit, quant à elle, la mimésis irigarayenne comme une stratégie politique fondée sur le pouvoir subversif de la répétition. Si cette répétition ne peut être considérée comme une fin en soi, précise-t-elle, elle permet néanmoins de développer des formes alternatives de subjectivité féminine.

À notre avis, le film *La turbulence des fluides* de Manon Briand (2002) peut être envisagé comme une stratégie mimétique, dans la mesure où il redore l'image de la femme d'une manière semblable à celle proposée par Luce Irigaray.

2.2 Redéfinition de la « différence sexuelle »

D'abord, la théorie de Luce Irigaray et le film *La turbulence des fluides* réinventent le concept de « différence sexuelle » dénaturé par les discours phallocentriques. Pour ce faire, ils redéfinissent la subjectivité féminine autrement qu'à partir de la subjectivité masculine et dépeignent les femmes comme des êtres fondamentalement distincts des hommes, mais non pas inférieurs sur les plans intellectuel et spirituel.

Pour Irigaray (1990), il ne s'agit pas tant de dénoncer les rapports de domination entre les hommes et les femmes, comme le font par exemple les féministes matérialistes et radicales²⁶, mais plutôt d'arracher le concept de « différence sexuelle » à ses racines réactionnaires et de le redéfinir autrement qu'en fonction d'un

²⁵ Cette citation est tirée de l'article « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un », publié sur le site Internet de la revue *Multitude Web*.

²⁶ Parce qu'elles désirent avant tout que soit atteint l'égalité entre les sexes, ces féministes n'adhèrent pas à l'idée que les hommes et les femmes puissent coexister dans le respect de leurs différences respectives.

modèle binaire et hiérarchisé des genres. Contrairement à Simone de Beauvoir (1976), qui refuse de considérer la femme comme « l'Autre » de l'homme, Irigaray postule l'existence de différences ontologiques entre les hommes et les femmes. Il serait toutefois erroné de croire que sa théorie repose sur un déterminisme biologique²⁷. Pour Irigaray, l'identité sexuée ne se réduit pas à des différences physiques perceptibles, mais relève plutôt de l'expérience que chaque sexe fait de la sexualité et de la procréation. « Engendrer en soi ou hors de soi », par exemple, « n'entraîne pas le même rapport à l'autre » et la même identité sexuée (Irigaray, 2000). Chez Irigaray (1977), la subjectivité féminine se construit aussi par l'entremise du langage et des discours. Selon Butler, le concept irigarayen du « sexe qui n'en est pas un » ne se rattache pas à une catégorie de sexe « biologique » ni à une catégorie de sexe « sociale », mais plutôt à une catégorie de sexe « linguistique » qui se caractérise paradoxalement par son absence dans les discours phallogocentriques (2006a : 60). En outre, Irigaray n'envisage pas la différence sexuelle selon un mode hiérarchique dualiste comme c'est le cas des cultures patriarcales qui séparent artificiellement le corps et l'esprit pour les associer respectivement au féminin et au masculin (St-Cyr, 2000).

Cette dernière idée est d'ailleurs illustrée par le personnage d'Alice dans le film *La turbulence des fluides*. Dotée d'une capacité à raisonner et d'une rigueur scientifique hors pair, cette sismologue chevronnée n'a en effet rien à envier à la gent masculine. Que ce soit en écrasant le sexe de son amant japonais avec son pied ou en s'emparant du sifflet de Simon pour signaler son mécontentement à un groupe de golfeurs, le personnage d'Alice démontre en outre que les femmes peuvent parfois se retrouver en position d'autorité par rapport aux hommes. Décrivant en termes exacts le moteur de son camion ou écoutant fièrement les paroles « Hey good looking, how about cooking something up with me » d'un chanteur country, le personnage d'Alice ne manque pas

²⁷ En ce qui concerne la théorie d'Irigaray, Naomi Shor (1993) parle d'ailleurs d'un « essentialisme qui n'(en) est pas un ».

une occasion de démontrer à quel point le partage binaire des rôles sociaux entre les sexes est arbitraire (0 :27.00). Le fait qu'elle soit une femme ne semble pas non plus altérer sa force physique : « Parle-moi de ça, une femme indépendante ! », affirme Marc au moment où Alice refuse son aide et bondit agilement par-dessus une clôture (1 :10.15). Par ailleurs, la générosité de ses attributs physiques féminins – entre autres mis en évidence lors des scènes de nudité – rappelle que la force d'esprit chez une femme n'implique pas nécessairement une masculinisation de son corps.

Les autres personnages féminins du film ne se laissent pas non plus subordonner aux hommes et ne leur concèdent pas le monopole du *logos*. Jolie journaliste pour une revue « ethno-écologico-fémino-scientifique internationale », Catherine ne se gêne pas pour se moquer de Simon lorsqu'il formule des hypothèses saugrenues pour expliquer la chaleur excessive : « Ça a l'air d'un endroit tellement relax dans ta tête, tu devrais vendre des billets ! », lui dit-elle sur un ton humoristique (0 :18.52). Le personnage de Colette, interprété par une icône de beauté des années soixante et soixante-dix (Geneviève Bujold), semble, quant à lui, posséder une profonde sagesse et une grande spiritualité. En effet, cette ancienne sismologue et religieuse reconvertie en serveuse choisit de travailler la nuit pour partager avec ses clients leurs moments de détresse et de solitude. Elle préfère côtoyer « ceux qui ont peur de se retrouver dans le noir, ceux qui n'arrivent pas à s'endormir, ceux qui sont allés trop loin, ou pas assez », plutôt que ceux qui lui « parlent de golf » (0 :47.35).

Par ailleurs, chacun des personnages féminins du film évoque une beauté physique, une intelligence et une spiritualité qui lui est propre. Sans entrer dans les détails, contentons-nous ici d'affirmer que le film n'enferme pas les femmes dans une essence fixe et immuable et reconnaît la singularité de chacune d'entre elles, tout comme le fait Luce Irigaray.

Selon Monique Wittig (2007), valoriser la différence sexuelle, comme le fait Irigaray, comporte le risque de reproduire les stéréotypes de la féminité et de la masculinité. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le film de Manon Briand n'échappe pas complètement à ce piège. En effet, l'attitude « virile » de Marc est parfois si exagérée qu'elle incite le personnage de Catherine à se conforter dans son homosexualité : « Je ne comprendrai jamais comment une fille peut être attirée par un mec », dit-elle à Alice lorsque Marc démarre en trombe au volant de son *pick-up* d'un air « macho » et « prétentieux » (0 :33.38). Il faut tout de même préciser qu'à deux reprises dans le film, Marc laisse tomber son masque de virilité et révèle sa vulnérabilité en pleurant devant les membres de sa communauté. Le film laisse alors sous-entendre l'idée que les hommes peuvent eux aussi être envahis par un flot d'émotions.

En outre, il ne s'agit pas pour Irigaray de décrire la différence sexuelle en termes de symétrie comme le font les cultures patriarcales, mais bien de l'envisager en termes d'« asymétrie ». Contrairement aux discours phallocentriques qui définissent la femme comme l'« Autre du Même » (l'opposé de l'homme), Irigaray propose de concevoir la femme comme l'« Autre de l'Autre »²⁸ (1977 : 96). Contrairement aux cultures patriarcales qui associent le feu et l'air à l'homme, ainsi que la terre et l'eau à la femme, Irigaray prône les « enlacements » de ces éléments, ainsi que leur partage équitable entre les hommes et les femmes (1981 : 40) :

La terre, l'eau, l'air, le feu, sont aussi mon partage. Pourquoi les quitter pour que tu me les redonnes, appropriés par toi [...] Pourquoi ne me déployer qu'à ton soleil, dans ton ciel, selon ton air et ta lumière? (1982 : 41)

Si le film de Manon Briand polarise la répartition des quatre éléments essentiels à la vie et échoue à redistribuer en partage la terre, l'eau, l'air et le feu, il évoque

²⁸ C'est Rosi Braidotti qui utilise l'expression « other of the Other » et « asymmetrical » dans son ouvrage *Metamorphoses*, pour décrire la conception irigarayenne de la différence sexuelle (2006 : 24).

néanmoins l'idée d'une certaine complémentarité entre les êtres de sexe opposé. Par l'entremise de leur métier²⁹, Alice est en effet associée à la terre et à l'eau, alors que Marc est relié à l'air et au feu. Or, l'eau est indispensable au pilote pour éteindre le feu, tout comme Alice est indispensable à Marc pour retrouver le corps de sa femme disparue.

2.3 Redéfinition positive de l'hétérosexualité

Dépeindre la relation entre les hommes et les femmes en termes d'égalité, de respect, d'admiration mutuelle et d'approvisionnement, comme le font la théorie de Luce Irigaray et le film de Manon Briand, permet de repenser positivement l'hétérosexualité.

Alors que des féministes telles que Monique Wittig (2007) et Judith Butler (2006b) envisagent respectivement l'hétérosexualité comme un système de domination et d'exclusion, Luce Irigaray (1982) cherche à libérer l'hétérosexualité de ses connotations négatives pour en faire un lieu de « passions élémentaires » dans lequel les économies libidinales masculine et féminine coexistent en parfaite harmonie. Il ne s'agit pas pour elle de faire de l'hétérosexualité un modèle statique et hégémonique, mais de mettre en place un autre type d'hétérosexualité qui respecte les incommensurables différences entre les hommes et les femmes. Plutôt que d'envisager la rencontre entre les sexes comme un rapport maître/esclave et de chercher à déconstruire cette opposition dialectique comme le fait Simone de Beauvoir (1976), Irigaray (1984) postule la possibilité d'alliances productives et non hiérarchiques entre les hommes et les femmes. La théoricienne propose d'ailleurs une « éthique de la différence sexuelle » reposant non seulement sur l'égalité et le respect, mais aussi sur « l'*admiration* » qui, aux dires de Descartes, serait stimulée par la

²⁹ Alice est une sismologue envoyée d'urgence à Baie-Comeau pour étudier l'arrêt de la marée, alors que Marc est un pilote d'avion-citerne combattant sans relâche les feux de forêt.

différence (1984 : 19). Ainsi, ajoute Irigaray pour compléter la théorie cartésienne, la différence sexuelle fait nécessairement partie de ce qui nourrit l'admiration mutuelle entre un homme et une femme.

Dans le film *La turbulence des fluides*, l'attraction entre Alice et Marc est perceptible lorsqu'ils se croisent pour la première fois à l'aéroport, lorsque Marc apporte à Alice ses sondes à « magnétisme » et lorsque le « destin » les réunit à nouveau au bord de la piscine publique (0 :28.30 ; 1 :07.47). Bien que le film *La turbulence des fluides* ne développe pas les raisons de leur attirance mutuelle, leurs échanges verbaux teintés d'humour et parsemés de moqueries amicales évoquent néanmoins une certaine complicité fondée sur l'égalité et le respect. En outre, leurs différences complémentaires – le fait qu'il soit « spécialiste » de l'air et du feu et qu'elle soit « spécialiste » de la terre et de l'eau – semblent à l'origine de leur admiration mutuelle. En témoigne le regard admiratif d'Alice lorsqu'elle voit Marc arroser la pelouse avec son avion-citerne, ainsi que l'air impressionné de Marc lorsqu'il apprend que les caisses d'Alice contiennent des sondes à magnétisme.

À l'instar d'Irigaray, qui envisage la relation entre un homme et une femme comme un équilibre à atteindre impliquant efforts et compromis, l'histoire du film *La turbulence des fluides* peut être lue comme celle d'un lent apprivoisement entre deux personnes qui souffrent d'une « grande peine d'amour » (0 :19.59). Bien qu'au sens littéral, le titre « *La turbulence des fluides* » désigne l'arrêt de la marée, il semble aussi évoquer une paralysie de la « fluidité des affects »³⁰ chez Marc et Alice. En donnant à voir une mer tumultueuse associée, par l'entremise d'un fondu enchaîné, à des filaments de fumée qui s'enchevêtrent progressivement, le générique d'ouverture illustre non seulement l'existence de fluides aquatiques, mais aussi l'existence d'un autre type de fluides plus abstrait que l'on pourrait qualifier – en s'inspirant de la

³⁰ Cette expression est utilisée par Irigaray dans son ouvrage *Éthique de la différence sexuelle* (1984 : 101).

typologie irigarayenne – de « fluides affectifs ». En outre, la position de départ de cette fumée dans l'espace évoque un « dérèglement »³¹ initial des fluides affectifs, alors que l'évolution de son mouvement laisse présager leur rétablissement.

Dans le film, la « turbulence » des fluides affectifs d'Alice est perceptible lorsqu'elle dit considérer la déclaration³² d'amour de son amant japonais comme des « foutaises » (0 :03.20). Son blocage affectif est d'autant plus évident lorsqu'elle émette avec froideur la carte d'affaires de son amant au moyen d'une déchiqueteuse miniature. À certains moments du film, Alice admet même ne pas avoir de « sentiments », ne pas être très « socia[b]le » ou encore, être déménagée au Japon pour s'éloigner le plus possible « de quelqu'un qui ne l'aimait plus » (1 :04.27 ; 0 :28.20 ; 0 :44.40). La turbulence des fluides affectifs de Marc – liée au deuil non résolu de sa femme disparue – est quant à elle évidente lorsqu'il avoue à Alice avoir déchiré les pages des bottins contenant son numéro de téléphone par peur qu'elle le contacte. C'est d'ailleurs le déséquilibre affectif de ces deux personnages qui les empêche, au début du film, d'échanger une poignée de main sans être brusquement interrompus par la douleur d'une petite décharge électrique.

La turbulence des fluides affectifs de Marc et Alice finit toutefois par se résorber vers la fin du film. En témoignent d'ailleurs les paroles de la chanson du générique final « I'm falling for you » (1 :48.45). Il est aussi intéressant de noter que le rétablissement des fluides affectifs d'Alice coïncide avec son ouverture au mystique³³ : « la marée, c'est Marie », concède-t-elle à Catherine avant de lui avouer ses sentiments pour Marc. Ce dernier retrouve quant à lui son équilibre affectif à

³¹ « Les choses sont vraiment dérégées ici », dit Catherine à Alice (0 :18 :55).

³² « I loved you from the first minute », lui dit-il (0 :03. 20).

³³ Le « mystique » peut se définir comme ce sur quoi l'on n'a pas de prise et ce sur quoi l'on n'a pas d'explication.

partir du moment où le corps de sa femme est retrouvé par Alice, puis enterré : « merci pour Marie, c'est une grande libération », dit-il à Alice, avant de lui remettre les dizaines de pages déchirées sur lesquelles se trouve son numéro de téléphone (1 :38.15).

2.4 Compensation du manque de divinités féminines

En outre, le film *La turbulence des fluides* et la théorie irigarayenne compensent en partie l'absence de représentations divines féminines dans les cultures occidentales, en élevant l'icône de Marie au rang de divinité.

Selon Irigaray (1990), l'influence de la religion sur notre culture est considérable dans la mesure où nous sommes tous imprégnés des traditions grecques, latines, orientales, juives et chrétiennes qui se perpétuent de génération en génération par l'entremise de l'art et des mythes populaires. Le film de Manon Briand évoque, quant à lui, l'importance de la religion catholique par la place qu'il lui accorde dans la diégèse, ainsi que par l'omniprésence de symboles religieux à l'image³⁴. Comme Irigaray, le film émet l'idée que l'avancement des sciences et le déclin de la religion mènent à la perte des références spirituelles (St-Cyr, 2000) : « De nos jours », dit sœur Berthe, « les gens ont besoin de catastrophes pour se rappeler que Dieu existe » (0 :51.40). Comme la plupart des scientifiques, Alice rejette « l'idée d'une force supérieure qui échappe à la raison » (0 :51.40). Puisqu'avoir la foi nécessite « une certaine dose d'abandon », Alice demeure réfractaire à tout ce qui relève de « l'ésotérisme » et dénigre la « catéchèse » (0 :51.40 ; 1 :03.00 : 0 :43.00). Elle associe instinctivement les trois éléments essentiels à la vie à « l'hydrogène, l'oxygène et le carbone » ou encore, à « l'eau, l'air et le feu », plutôt qu'« au désir, au

³⁴ La croix sur la balle de golf, les croix en chocolat, la croix dans le ciel, le pendentif en croix et le couvent, pour ne nommer que les plus évidents.

désordre et au danger » (1 :23.28). Elle associe aussi le mot « foi » à la « crise de foie » d'ordre biologique plutôt qu'à la « foi » religieuse et spirituelle (0 :54.45). Contrairement à ses amies, Alice ne croit ni au destin ni à la « synchronicité jungienne »³⁵. Elle n'hésite pas non plus à déchiquter les indices qui évoquent l'existence d'un phénomène surnaturel.

Il est tentant ici d'établir un lien entre l'Alice Bradley du film de Manon Briand et l'Alice au pays des merveilles du conte de Lewis Carroll. Selon Irigaray (1977), ce qui est caché, secret et mystérieux n'a jamais plu à Alice, puisqu'elle doit toujours voir de ses propres yeux avant de croire. Comme le personnage du conte pour enfants, celui de *La turbulence des fluides* finit en quelque sorte par tomber dans la tanière du lapin et par être témoin d'étranges phénomènes qui changeront à tout jamais son regard sur le monde. C'est d'ailleurs son ouverture au mystique qui permet à Alice Bradley de croire l'intuition saugrenue d'un pilote d'avion-citerne et ainsi retrouver le corps de Marie.

Après avoir démontré l'importance de la spiritualité et de la religion, Luce Irigaray (1989) dénonce le manque de représentations féminines divines, ainsi que la mainmise des hommes sur les fonctions centrales de l'Église. Selon elle, les religions occidentales ont non seulement dépouillé les femmes de leurs divinités, mais ont aussi suspecté le religieux féminin de sorcellerie, plutôt que de reconnaître le lien privilégié des femmes à la spiritualité. Pour pallier le manque de représentations divines féminines, Irigaray avance l'idée que la Vierge Marie est la mère spirituelle de Jésus plutôt qu'un vulgaire « réceptacle » ou qu'une simple « médiatrice » entre Dieu et son fils (Irigaray, 1980 : 177). Après tout, précise-t-elle, le Christ n'aurait jamais vu le jour sans la sensibilité et l'ouverture au mystique de sa mère. Ainsi, la

³⁵ Aux dires de Catherine, la synchronicité jungienne a lieu « quand l'esprit est sensible à des choses qui en apparence ont l'air de simples coïncidences, mais qui en réalité portent de véritables messages » (1 :02. 54).

Vierge Marie devrait apparaître dans la scénographie religieuse non pas comme une figurante passive, mais comme une divinité en soi qui mérite d'être aimée et célébrée au même titre que son fils. Il serait grand temps de lui assigner un âge, une conception, un accouchement, une vie, une mort, une date et un lieu de naissance.

Le film de Manon Briand se réapproprie aussi le mythe de la Vierge Marie en accordant à cette figure mythique le statut de déesse. En effet, le personnage de Marie est associé à une force divine qui retient la marée et qui fait trembler la terre. « La marée est la respiration de Dieu », dit sœur Berthe, quelques jours avant qu'Alice se rende à l'évidence que « la marée, c'est Marie »³⁶ (0 :51.40 ; 1 :17.27). Lors de l'enterrement de cette dernière, un habile jeu de montage effectue d'ailleurs un parallèle entre les modulations de l'énergie terrestre et le mouvement de l'eau bénite. De plus, le personnage de Marie est clairement associé à l'icône religieuse, que ce soit par son nom, par la présence de l'Ave Maria³⁷ dans le film ou par son rôle de guide spirituel³⁸ pour les gens de sa communauté.

En outre, la scène dans laquelle les religieuses du couvent chantent toutes en chœur l'Ave Maria semble non seulement l'occasion de vouer un culte à cette déesse, mais aussi de véhiculer des images d'une communauté de « femmes-sœurs » vivant en parfaite harmonie. L'Ave Maria permet aussi l'introduction, dans le film, d'un montage parallèle au cours duquel tous les personnages féminins sont tour à tour mis en scène par l'entremise de fondus enchaînés, tissant entre toutes ces femmes des liens d'appartenance à une même communauté spirituelle.

³⁶ Rappelons ici que Marie s'est noyée après avoir été « emportée par la marée » (1 :01.13).

³⁷ L'Ave Maria est une ode à la Vierge Marie.

³⁸ Psychologue de métier, « il n'y a pas grand-monde en ville qu'elle n'a pas aidé d'une manière ou d'une autre » (1 :01.40).

2.5 Revalorisation du couple mère-fille

La théorie d'Irigaray et le film de Manon Briand redorent l'image du couple mère-fille altérée par la psychanalyse freudienne et par les religions occidentales, en mettant en évidence l'amour inconditionnel qui les unit et en soulignant l'existence de généalogies féminines divines.

Selon Irigaray (1974), certaines théories scientifiques et certains récits mythiques font des relations mère-fille ce qu'il y a de plus méconnu dans notre culture. La psychanalyse freudienne, par exemple, décrit le complexe d'Œdipe de la fillette comme l'envers de celui du garçon : alors que ce dernier s'identifie au père à partir du moment où il comprend qu'il ne peut pas posséder sa mère, la fillette s'identifie à sa mère à partir du moment où elle comprend qu'elle ne peut pas posséder son père. Avant de chercher à posséder son père, précise Freud, la fillette doit toutefois déplacer vers lui le désir qu'elle avait de posséder sa mère³⁹. Or, réplique Irigaray, réduire sa mère à un objet de désir reviendrait pour la fillette à se réduire elle-même à un objet, puisqu'elle est aussi une femme. La fillette ne peut considérer sa mère comme autre chose qu'un sujet semblable, car elle « est directement en rapports intersubjectifs avec sa mère. Son économie est celle de l'*entre-sujets* plus que des rapports sujet-objet »⁴⁰ (1989 : 37). En théorisant la nécessité pour la fillette de renoncer à l'amour maternel pour entrer dans le désir du père, dit Irigaray (1989), la psychanalyse freudienne enraye la possibilité d'échanges affectifs entre les mères et leurs filles. Faire des femmes des rivales dans l'obtention du désir de l'homme

³⁹ Puisqu'elle n'aura plus jamais de contact charnel avec une autre femme, qu'« elle ne rentrera plus jamais dans la mère » et « ne lui fera jamais d'enfant », ajoute Freud, la fillette vit le sevrage de sa mère plus difficilement que le garçon et développe de l'hostilité envers celle qui lui a donné la vie (Irigaray, 1974 : 46-47).

⁴⁰ Nous pourrions remettre cette idée en question en évoquant la thèse de Suzanne Allen (1989) selon laquelle la jeune fille ne se considère pas comme un sujet semblable à sa mère puisqu'elle ne perçoit pas les seins et le sexe velu de cette dernière comme l'équivalent de son anatomie.

contribue non seulement à détruire la possibilité d'un amour entre mère et fille, mais paralyse aussi l'amour entre femmes-sœurs et nuit à l'établissement de lieux de « l'entre-femmes » (1984 : 106). Selon Irigaray, la psychanalyse freudienne fait aussi du couple mère-fille « le *continent noir* du *continent noir* » en avançant l'idée que l'amour entre un homme et une femme est seulement possible si la femme reporte sur son mari l'amour qu'elle éprouve pour son fils (1981 : 61). La psychanalyse freudienne dénigre aussi le rapport mère-fille en posant les rapports mère-fils comme les relations « les plus parfaites et les plus dénuées d'ambivalence » (Freud in Irigaray, 1974 : 132). Enfin, la psychanalyse freudienne dénie la singularité de la relation mère-fille en donnant le nom de phase « virile » à la période où la fillette désire supposément sa mère (1974 : 25).

La théorie psychanalytique lacanienne avance, quant à elle, l'idée que la relation fusionnelle entre la mère et le nourrisson doit nécessairement être rompue par un tiers nommé père, « loi du père » ou « Nom-du-Père », pour que l'enfant puisse se constituer comme sujet et accéder au langage (Irigaray, 1990 : 47). En raison de l'omniprésence du *il* et du *ils* dans le langage paradoxalement appelé « maternel », explique Irigaray, l'entrée de la fillette dans le langage a pour conséquence de lui faire perdre son identité sexuée et de démolir la relation qu'elle avait établie avec sa « première interlocutrice » (sa mère) (1989 : 58).

Selon Irigaray (1984 ; 1989), la religion chrétienne entraîne aussi le couple mère-fille dans l'ombre en mettant sur un piédestal les couples père-fils et mère-fils au détriment du couple mère-fille. Des généalogies gynocratiques divines telles que Déméter et Perséphone, Clytemnestre et Iphigénie, Jocaste et Antigone, Marie et Anne, sont ainsi tombées dans l'oubli. Alors que le couple Marie-Jésus est figuré dans presque tous les offices chrétiens, le Nouveau Testament ne présente jamais Marie avec sa mère Anne. Or, la généalogie divine entre Marie et sa mère devrait être

sortie de l'ombre, puisqu'elle est nécessaire à la naissance du Messie et qu'elle est elle-même miraculeuse⁴¹.

Le mythe grec de Déméter et de sa fille Perséphone fait aussi l'objet d'une relecture chez Irigaray (1980, 1989). Pour la théoricienne, cette histoire est d'abord et avant tout celle d'une séparation tragique entre une mère et sa fille : alors que Perséphone est séquestrée une partie de l'année par le dieu des enfers, sa mère – déesse de l'agriculture et des moissons – sombre dans un chagrin immense provoquant l'apparition cyclique de la saison froide. Selon Irigaray, la culture patriarcale travestit ce mythe en faisant porter le blâme de l'enlèvement à la jeune fille séductrice, alors que c'est son père qui la donne en mariage au dieu des enfers sans son consentement ni celui de sa mère.

Sans avancer l'idée que les liens entre une mère et sa fille sont nécessairement plus nombreux et plus intenses que ceux entre une mère et son fils, Irigaray explique qu'il y a entre les mères et leurs filles une plus grande complicité que ce que laissent sous-entendre les discours phallocentriques. Puisque la relation mère-fille est « en souffrance » dans la culture occidentale, il est essentiel que les femmes apprennent à exprimer en mots, en images et en symboles, la relation intersubjective qui les lie à leur mère (1984 : 101). Cela implique de véhiculer des images positives de couples mère-fille et de généalogies féminines divines.

Dans le film de Manon Briand, le couple mère-fille est d'abord valorisé à travers les agissements de la petite Camille. En effet, celle-ci se baptise elle-même avec l'eau d'un abreuvoir sous les airs de l'Ave Maria⁴² et marche chaque nuit vers la

⁴¹ Selon Irigaray, Marie serait « conçue sans péché comme Jésus » (1989 : 71).

⁴² Rappelons ici que la mère de Camille est associée à la vierge Marie.

mer/mère⁴³ à l'heure précise de la marée haute, comme pour se rapprocher de sa défunte mère. Le lien magnétique qui relie la petite Camille à sa mère est aussi illustré par une habile analogie : lorsque Catherine explique à l'enfant le mécanisme de la marée, elle assigne à Camille le rôle de la lune qui attire chaque jour la mer/mère comme un « aimant » (0 : 42. 15). Le fait que Marie soit la mère adoptive de Camille indique aussi l'importance du rôle spirituel d'une mère, plutôt que d'insister sur l'importance du lien biologique entre une mère et son enfant. Puisque le personnage de Marie est en quelque sorte divinisé dans le film, il est aussi possible d'envisager le lien de filiation entre elle et Camille comme une généalogie féminine divine. En outre, cette relation rappelle celle de Déméter et Perséphone, dans la mesure où elle est source de beaucoup de chagrin et assez forte pour survivre à la disparition d'un de ses membres. De plus, les allées et venues périodiques de Camille vers la mer/mère peuvent être comparées à la suspension cyclique de la fertilisation de la terre causée par le chagrin de Déméter. Par ailleurs, l'amour que la petite Camille ressent pour sa mère ne semble pas entraver la relation affective qu'elle entretient avec son père. En effet, l'enfant n'hésite pas à chercher du réconfort auprès de celui-ci lorsqu'elle se réveille apeurée ou lorsque le corps de sa défunte mère est rapatrié.

Le film de Manon Briand véhicule aussi l'idée d'un rapport mère-fille davantage spirituel que biologique à travers la relation qui unit Alice et Colette. Cette ancienne religieuse qui a « aimé, bercé, réchauffé » Alice en souhaitant « que sa mère ne revienne pas » arrive en effet à reconnaître, trente ans plus tard, les yeux de cette jeune femme qu'elle appelle affectueusement « mon enfant » (1 :35.10 ; 0 :22.20). Le lien qui les rapproche s'illustre aussi par leur intérêt commun pour la sismologie, ainsi que par les regards complices qu'elles échangent à quelques reprises dans le film.

⁴³ Nous jouons ici avec l'homophonie de ces deux mots, puisque la mer est associée à la mère de Camille dans *La turbulence des fluides*.

2.6 Destruction de l'« économie du même »

La théorie d'Irigaray et *La turbulence des fluides* ébranlent aussi l'« économie du même » instaurée par la psychanalyse freudienne, en dépeignant les univers corporel, sexuel et homosexuel des femmes autrement qu'en fonction de ceux des hommes.

Selon Irigaray, Freud demeure prisonnier d'une « économie du même », c'est-à-dire d'une tendance à indexer la femme au mode de fonctionnement des hommes, lorsqu'il érige le désir masculin comme « paradigme de toute jouissance » et lorsqu'il utilise la symétrie pour définir la sexualité féminine (1977 : 128 ; 1974 : 29). « Jalousie », « manque de », « absence de »... le sexe féminin est toujours envisagé comme le « négatif », le « contraire » ou « l'envers » du sexe masculin socialement valorisé et morphologiquement concevable (1974 : 59, 99)⁴⁴. Par exemple, l'envie du pénis oriente toutes les explications sur la sexualité féminine, alors qu'il n'est jamais question chez l'homme d'une envie du vagin, de la matrice ou de la vulve.

La psychanalyse freudienne oppose aussi l'activité vaginale passive de la femme réceptacle à l'activité phallique active de l'homme procréateur. Lors de la copulation, affirme Freud, l'homme et la femme reproduisent respectivement l'activité active du spermatozoïde (pénétrer) et l'activité passive de l'ovule (être pénétrée)⁴⁵ (Freud in Irigaray, 1974 : 11-12). La libido se met au service de « buts passifs » chez les femmes selon « le taux d'hermaphroditisme de leurs ovaires » (Freud in Irigaray, 1977 : 47, 70). Si passivité et frigidité féminines il y a, précise quant à elle Irigaray (1974), elles ne seraient attribuables qu'à une mécompréhension de la sexualité des

⁴⁴ La femme peut ainsi renvoyer à l'homme une image de lui-même et préserver l'universalité de la sexualité masculine.

⁴⁵ Cette vision est partagée par d'autres grands penseurs. Hegel et Platon, par exemple, conçoivent respectivement l'érection du pénis et l'éjaculation comme preuves du rôle actif de l'homme dans la procréation, ainsi que la non-jouissance de la femme et l'écoulement du sang menstruel comme preuves du rôle passif de la femme dans la procréation (Irigaray, 1974).

femmes. En mettant la passivité féminine sur le compte d'un destin biologique, ajoute-t-elle, Freud néglige l'influence de la culture sur la sexualité féminine et reste coincé dans des présupposés métaphysiques archaïques.

L'importance démesurée accordée au pénis, au phallomorphisme et à l'érection dans les sociétés occidentales démontre en outre à quel point l'imaginaire collectif demeure aveugle par rapport à la sexualité féminine. Alors que le narcissisme du garçon est renforcé par le fait que la société accorde une valeur démesurée à son pénis, affirme Irigaray, l'estime de soi de la fillette est démolie par le fait que la société perçoit son sexe comme « *l'horreur du rien à voir* » (1977 : 25). Bref, la réalité corporelle, les désirs et les plaisirs des femmes n'ont jamais été adéquatement représentés dans les discours phallocentriques, parce qu'ils ont toujours été dépeints en fonction de la réalité corporelle, des désirs et des plaisirs masculins.

Selon Irigaray, il devient évident que la sexualité féminine ne peut pas « s'étalonner » à partir de « paramètres masculins » lorsqu'on prend en considération la manière dont les « deux lèvres » du sexe des femmes « s'embrassent continûment » dans un mouvement d'« auto-érotisme » (1974 : 29, 289 ; 1977 : 24). Alors que l'homme nécessite toujours un instrument pour se toucher (sa main, la femme, etc.), la femme se touche déjà en tout temps, par le seul frottement de ses lèvres. Le sexe féminin n'est pas un « sexe masculin retourné autour de lui-même pour s'auto-affecter », affirme Irigaray, mais un sexe qui n'est jamais complètement fermé ni complètement ouvert ; un sexe qui se retouche constamment et qui devient autre chose à chaque instant (1977 : 23). Selon la théoricienne, « l'entr'ouverture » des lèvres qui caractérise le sexe féminin illustre à quel point le corps des femmes n'a ni « contours » ni bordures qui le stabilisent dans une même forme ou une même essence (1974 : 30; 1982 : 64). En effet, précise Irigaray, les femmes ne possèdent

pas seulement *un* sexe⁴⁶ : leurs seins, leur pubis, leur clitoris, leurs lèvres, leur vulve, leur vagin et tout leur corps sont susceptibles de les faire jouir. Cette diversité prouve que la sexualité féminine est irréductible à *un* modèle unique. Oubliant qu'elle peut obtenir du plaisir par le seul toucher de ses lèvres, de sa vulve ou de ses seins, Freud affirme que la fillette trouve l'équivalent du pénis dans le clitoris, avant que sa sensibilité se déplace vers le vagin. Cette opposition entre l'activité clitoridienne « virile » de la fillette et l'activité vaginale passive de la femme mature ne se justifie pas aux yeux d'Irigaray (1974 : 25, 1977). Pour elle, le vagin ne se substitue pas au clitoris, mais participe de concert avec une multitude de zones érogènes à la jouissance des femmes.

Irigaray (1974 ; 1990) pense aussi que le sexe des femmes est trop souvent réduit à un instrument de procréation. D'abord, la figure de la mère est socialement valorisée parce que le ventre de la femme enceinte n'est plus perçu comme un trou béant et dévorant. En outre, la théorie psychanalytique lacanienne avance l'idée que la femme peut seulement s'accomplir si elle donne naissance à un enfant (substitut du pénis) et si cet enfant est lui-même porteur du pénis (1977). Or, explique Irigaray, l'amour réciproque entre l'homme et la femme se perd à partir du moment où l'érotisme fait place à l'obligation d'enfanter.

Dans le même esprit qu'Irigaray et dans un esprit contraire à celui de Freud, le film de Manon Briand souligne le rôle actif de la femme dans l'acte sexuel. Ainsi met-il en scène une femme entreprenante qui ne se gêne pas pour déshabiller les hommes du regard et qui les utilise pour satisfaire ses besoins sexuels. En témoigne la facilité avec laquelle Alice se débarrasse de son amant japonais, la façon avec laquelle elle

⁴⁶ L'expression irigarayenne « ce sexe qui n'en est pas un » indique non seulement que la femme est une « réalité abstraite inexistante » dans l'univers du discours masculin, mais aussi que son sexe est multiple (1977; 1990 : 19).

dévore Marc du regard ou encore, la désinvolture avec laquelle elle dit vouloir simplement « baiser » avec lui (1 :03.26).

Selon Irigaray, les désirs, la jouissance et le corps féminins ne devraient pas demeurer l'objet d'un discours phallogénique. Il est non seulement nécessaire de reconnaître la spécificité de la sexualité féminine, mais aussi de créer un espace dans lequel les femmes pourront enfin élaborer un « ailleurs de la jouissance » qui n'obéit pas aux mêmes lois que celles de la sexualité masculine (1977 : 75). À travers ses ouvrages, Irigaray cherche donc à proposer aux femmes une morphologie appropriée en métaphorisant le corps féminin jusque dans ses parties les plus intimes. Ainsi fait-elle allusion au « muqueux », au « dilatable » et au « coefficient de viscosité » (1984 : 108 ; 1977 : 109). Plutôt que de dépeindre la matrice comme une « bouche dévorante, comme cloaque ou trou déversoir », Irigaray la décrit plutôt comme la « première terre nourricière, premières eaux, première enveloppe » de l'enfant (1981 : 24, 20).

Le film de Manon Briand fait, quant à lui, allusion à une « odeur » qui sent le « mouillé », le « soufre », le « sexe », ainsi qu'à un environnement chaud et humide qui rappelle le sexe de la femme (0 :33.38). Plutôt que de dépeindre l'univers intra-utérin comme un lieu de mort, le film le décrit plutôt comme un lieu de « renaissance ». Dans l'une des scènes finales du long-métrage, le corps nu d'Alice flotte paisiblement dans les eaux de la mer au son d'une douce musique, avant d'en être brusquement extirpé comme le serait un nouveau-né du ventre de sa mère. Dès le début du film, la mort/renaissance symbolique d'Alice est d'ailleurs annoncée par le proverbe japonais : « même les poissons les plus insoucients retournent sur leur lieu de naissance quand vient le temps de la mort » (0 :07.44). Pour renforcer la signification de cette phrase-clé, un fondu enchaîné associe d'ailleurs Alice qui défile sur un tapis roulant à un poisson mort qui défile sur le comptoir du restaurant. L'analogie entre Alice et les poissons se poursuit jusqu'à la fin du film, alors

qu'Alice s'enfoncé dangereusement dans les eaux du fleuve Saint-Laurent, au même moment où les poissons rouges agonisent sur le plancher du restaurant.

À l'économie sexuelle masculine fondée sur une « mécanique » des solides, sur les principes thermodynamiques de la « tension » et de la « décharge », de « l'érection » et de la « détumescence », Irigaray oppose une économie sexuelle féminine reposant sur une « “mécanique” des fluides », sur une sensibilité aux pressions et sur des changements de volume en fonction du degré de chaleur (1977 : 103, 106, 109 ; 1990 : 129 ; 1981 : 50). Dans *Speculum de l'autre femme*, elle décrit d'ailleurs la jouissance féminine comme « un mouvement de la mer, d'aller-retour, de flux continu », beaucoup plus « maritime » que « l'escalade [...] et la descente de la montagne » (1981 : 50). Pour Irigaray (1984), la fluidité représente le versant non procréateur de la jouissance féminine historiquement dévalorisé par rapport au versant « solide »⁴⁷ de la maternité. Dans un monde qui accorde préséance au solide et qui privilégie des modèles fixes et inertes, précise-t-elle, la mécanique des fluides occasionne nécessairement des « turbulences » que le système cherche à limiter au moyen de « principe-parois solides » (1977 : 105). En outre, ajoute Irigaray, la temporalité des femmes est très différente de celle des hommes : la grossesse et les menstruations relient davantage les femmes à des cycles cosmiques, « à la lune, au soleil, aux marées, aux saisons », alors que la puberté, l'allaitement et la ménopause marquent chaque étape de leur vie d'un nouvel équilibre hormonal (1990 : 129).

Le film *La turbulence des fluides* dépeint lui aussi l'univers sexuel et affectif féminin en fonction d'une sorte de « mécanique » des fluides liée aux mouvements de l'eau et au rythme des marées. En témoigne la scène où Marc et Alice font l'amour sur la dune, au moment même où se rétablit le mouvement montant et descendant des fluides aquatiques. Le titre du film et la mise en scène d'une femme qui dissocie

⁴⁷ Le solide étant associé à l'enfant.

initialement sexualité et amour indiquent en outre que cette mécanique des fluides est sujette aux « turbulences ».

Selon Irigaray (1974), l'homosexualité féminine échappe à la psychanalyse freudienne au même titre que la subjectivité et que la sexualité féminine. Puisque l'idée d'une femme qui en désire une autre ne cadre pas dans un mode de pensée phallogénique, Freud n'arrive à expliquer l'homosexualité féminine qu'en la rapportant au modèle d'homosexualité masculine⁴⁸ et qu'en attribuant ce phénomène à une prolongation de la phase « virile » au cours de laquelle la fillette désire sa mère (1974 : 33). Pour lui, l'homosexuelle prend des femmes comme objet d'amour pour la simple et unique raison qu'elle est devenue homme à la place de son père. Bien qu'Irigaray (1977) soit davantage une théoricienne de l'hétérosexualité qu'une théoricienne de l'homosexualité, elle explique, dans le dernier chapitre de son ouvrage *Ce sexe qui n'en est pas un*, que la sexualité lesbienne peut très bien se passer du « tranchant » et de la « rigidité » masculine (1974 : 214). En outre, elle décrit de façon poétique comment l'embrassement de deux paires de lèvres permet le passage sans limites « du dedans au-dehors, du dehors au-dedans » (1977 : 209).

Si le thème de l'homosexualité n'est pas beaucoup développé dans le film *La turbulence des fluides*, l'échange d'un long et langoureux baiser entre Catherine et la policière contribue néanmoins à redéfinir le désir des femmes en dehors d'une économie phallique. « Je ne comprendrai jamais comment une fille peut être attirée par un mec », affirme Catherine, laissant ainsi sous-entendre qu'elle peut très bien se passer des hommes pour vivre sa sexualité (0 :33.38).

⁴⁸ C'est d'ailleurs ce qu'Irigaray cherche à exprimer lorsqu'elle écrit « homo-sexualité » ou « hom(m)osexualité », précise Teresa De Lauretis (2007a : 49).

2.7 Synthèse

Bref, la théorie irigarayenne et le film *La turbulence des fluides* arrachent le monopole du *logos* aux hommes en dépeignant les femmes à la fois comme corps et esprit. Ils redonnent en outre ses lettres de noblesse à la « différence sexuelle » en la posant non pas en termes de hiérarchie, de symétrie et d'antagonisme, comme le fait la culture patriarcale, mais en termes d'égalité, d'asymétrie ou de complémentarité.

Par ailleurs, la théorie irigarayenne et le film *La turbulence des fluides* compensent le manque de figures féminines divines dans l'imaginaire collectif patriarcal et retirent aux hommes l'exclusivité sur la sphère religieuse, en érigeant la figure de la Vierge Marie au rang de mère spirituelle et de déesse. Ils déconstruisent aussi l'idée freudienne selon laquelle la fillette doit nécessairement renier l'amour maternel pour se soumettre à la loi du père, en illustrant les liens affectifs qui unissent les mères à leur fille et en rappelant l'existence de généalogies féminines divines.

En outre, la théorie irigarayenne et *La turbulence des fluides* détruisent l'« économie du même » en redéfinissant la morphologie, la sexualité et l'homosexualité féminines en dehors de la structure phallique, de la mécanique des solides et de l'opposition actif/passif. Enfin, ils comblent le fossé entre la réalité féminine et les représentations véhiculées par les cultures patriarcales, en dépeignant la géographie corporelle féminine autrement qu'à partir de l'opposition réductrice clitoris/vagin mise en place par la psychanalyse freudienne.

C'est donc en se réappropriant et en embellissant les formes de subjectivité féminine historiquement dénaturées ou négligées par les discours phallocentriques que la théorie d'Irigaray et le film de Manon Briand compensent les oublis des cultures patriarcales et les méprises de la psychanalyse freudienne. Cette stratégie, qu'Irigaray

nomme « mimésis », fonctionne grâce à certains procédés « parodiques »⁴⁹, dans la mesure où elle récupère les formes de subjectivité féminine canoniques pour les redéfinir positivement.

⁴⁹ De façon générale, la parodie peut se définir comme « le refonctionnement critique d'un matériau littéraire préformé avec effet comique » (Rose, 1979 : 35) ou comme « le retravail et la transformation comiques d'un autre texte par la distorsion de ses traits caractéristiques » (Hannoosh, 1989 : 10).

CHAPITRE III

LA FIGURE DE LA LESBIENNE

Puisque la théorie de Monique Wittig (2007) et le film *Rebelles*⁵⁰ de Léa Pool (2001) mettent tous deux de l'avant la figure de la lesbienne, il s'agit, dans le présent chapitre, d'observer comment l'un et l'autre nous permettent de mieux comprendre le potentiel subversif de cette forme alternative de subjectivité féminine. Plus particulièrement, nous étudierons comment la figure de la lesbienne questionne le système de l'hétérosexualité, dénaturalise les catégories de sexe et libère la sexualité féminine des contraintes phalliques. Nous verrons aussi pourquoi il est problématique de poser la lesbienne comme une figure qui échappe aux catégories de sexe et de prôner une lesbianisation du monde pour renverser le système de l'hétérosexualité, comme le fait Monique Wittig. Pour éviter de réduire *Rebelles* à un manifeste en faveur du lesbianisme, nous aborderons en outre les thèmes du film qui recoupent ceux proposés par la théorie irigarayenne, soit le lien de filiation mère-fille et le lieu de l'entre-femmes.

3.1 Dénaturalisation de l'hétérosexualité

Si, pour Wittig, la lesbienne dénaturalise le régime de l'hétérosexualité par sa seule existence, la théorie de Butler et le film *Rebelles* démontrent que la reproduction du

⁵⁰ Dans sa version originale anglaise, le titre du film *Rebelles* est *Lost and Delirious*. Puisque la réalisatrice du film est francophone, nous supposons qu'elle approuve la traduction française de son film et nous n'hésitons pas à recourir aux dialogues français pour appuyer l'argumentaire de cette analyse.

couple hétérosexuel au sein du couple lesbien permet autant – sinon plus – d’y parvenir.

Selon Wittig, le régime de l’hétérosexualité étend son hégémonie par l’entremise du langage, des images et des discours dominants (films, photos, publicités, etc.). La théoricienne appelle d’ailleurs *pensée straight*⁵¹ l’ensemble des discours qui posent l’hétérosexualité comme fondement naturel de toute société et qui discréditent les formes de sexualité gaies et lesbiennes (2007 : 64).

Dans le film *Rebelles*, la *pensée straight* est d’abord incarnée par les jeunes filles du pensionnat qui se moquent des tendances lesbiennes de Paulie et qui racontent « des choses méchantes » sur Mary parce qu’elle passe la plupart de son temps en compagnie de Paulie (0 :59.70). Le personnage de Tory et les membres de sa famille personnifient encore mieux que les autres la *pensée straight*. Redoutant la réaction de ses parents « super coincés et super religieux », Tory refuse en effet de vivre au grand jour son amour pour Paulie et préfère se conformer à la vie « aseptisée » que ses parents lui ont planifiée (0 :48.15 ; 0 :20.00). Même si elle vit au « 21^e siècle », Tory semble avoir honte de sa liaison avec Paulie (0 :40.40). Elle cherche à tout prix à convaincre ses amies et sa soeur qu’elle « n’est pas de ce côté-là » et qu’elle « aime les garçons » (0 :44.00). Il est d’ailleurs intéressant de remarquer que le nom « Tory » est le même que celui donné aux partis politiques conservateurs britanniques. La *pensée straight* se révèle aussi à travers le regard « dégoûté » de la sœur de Tory lorsqu’elle surprend cette dernière nue dans son lit en compagnie de Paulie, ainsi qu’à

⁵¹ Bien que l’on puisse traduire l’expression *pensée straight* par pensée « hétéronormative » ou pensée « hétérocentrique », la traductrice de Wittig préfère conserver le terme *straight* puisqu’il englobe tous les savoirs, pouvoirs et discours qui imposent des « hétéronormes » en matière de sexe et de genre. Selon la traductrice, mettre en évidence le bilinguisme de Wittig permet en outre de démontrer à quel point la lesbienne est condamnée à (se) traduire pour se *faire* entendre dans un monde où règnent en maîtres la pensée et la langue *straight*. Monique Wittig a en effet dû s’exiler de sa France natale pour pouvoir rompre avec le *french féminisme* essentialiste et développer sa pensée constructiviste (Boursier in Wittig, 2007 : 25, 29).

travers le regard outré du père de Tory lorsque Paulie lui demande d'accompagner sa fille sur la piste de danse. « Il y en a qui aiment la plaisanterie », lui répond-il. « Je ne pense pas que ce soit très approprié » (1 :25.40).

Même si Paulie vit ouvertement son amour pour Tory, elle ne parvient pas à se désengager complètement de la *pensée straight*, du moins dans la première moitié du film. En effet, Paulie ne se gêne pas pour émettre des commentaires « homophobes » sur la directrice d'école (0 :10 :00). Bien qu'elle soit « gentille », madame Vaughn demeure à ses yeux une « gouine » et une « lesbos » (0 :10 :00). Paulie contribue aussi à la ridiculisation du lesbianisme lorsqu'elle lèche ses lèvres de façon suggestive en regardant sa professeure de mathématiques, pour faire allusion à l'homosexualité de cette dernière et l'humilier devant toute sa classe.

Le personnage de Mary illustre, quant à lui, la possible évolution de la *pensée straight* vers une certaine souplesse d'esprit. Alors qu'elle prend ses distances par rapport à son père et par rapport au quartier de *Rainy River* où rien « n'a changé depuis les années cinquante », Mary subit une « transition » qui l'amène à faire preuve d'une plus grande ouverture (0 :12.00 ; 0 :26.40). Ayant initialement l'impression de rêver en voyant Paulie et Tory échanger un baiser, croyant que les deux jeunes femmes « s'entraînent pour les garçons » et baissant les yeux avec embarras devant leurs manifestations sentimentales, Mary finit « au bout d'un moment » à s'y faire et à laisser « leurs bruits, ombres et chuchotements » nocturnes faire « partie de [s]es rêves » (0 :12.00 ; 0 :40.13). La mentalité des spectateurs est d'ailleurs appelée à évoluer au gré de celle de Mary, puisque cette dernière occupe les positions de narratrice et d'observatrice auxquelles l'auditoire peut facilement s'identifier.

En mettant en évidence la *pensée straight* dans tous ces personnages, le film *Rebelles* illustre le fait que l'hétérosexualité fait intégralement partie du contrat social. « Vivre en société c'est vivre en hétérosexualité », affirme d'ailleurs Monique Wittig (2007 : 66). Selon la théoricienne, la relation homme-femme n'a rien d'un phénomène naturel. Pour preuve, le concept « hétérosexualité » n'a vu le jour qu'en réaction à la naissance du concept « homosexualité » au début du 20^e siècle (2007 : 67). Selon Wittig, la lesbienne fournit la preuve que les femmes ne sont pas toutes « programmée génétiquement » pour aimer et désirer les hommes, puisqu'elle n'existe que par et pour les femmes (2007 : 54).

Le film *Rebelles* questionne aussi le présupposé selon lequel une femme doit forcément aimer et désirer une personne du sexe opposé. En effet, le film met en évidence l'« amour passionné fou » entre deux adolescentes, que ce soit lorsqu'elles s'embrassent avec fougue dans l'ombre du soleil levant, lorsqu'elles s'effleurent le bout des doigts pendant la répétition de la chorale ou encore, lorsqu'elles font des plans d'avenir blotties l'une contre l'autre (0 :46.10). Avant d'être prises en flagrant délit, Tory et Paulie ne ressentent pas le besoin d'entretenir des relations avec les hommes et se suffisent l'une à l'autre sur les plans sexuel et amoureux. Pour preuve, Paulie chasse les garçons de la « petite fête » en les traitant de « tête de nœud », alors que Tory ne voit pas l'intérêt d'aller à la fête de son frère pour ne pas se « faire tripoter par des tas de types *dégueux* » (0 :07.25 ; 0 :33.11).

Pour Judith Butler (2006a ; 2006b), ce n'est pas la figure de la lesbienne qui permet de dénaturiser l'hétérosexualité, mais la « répétition parodique »⁵² de la matrice hétérosexuelle au sein du couple lesbien (*butch* et *fem*) :

⁵² Le concept de « répétition parodique » sera expliqué de façon plus détaillée dans le prochain chapitre de ce mémoire. Butler (2006b) utilise le terme « parodique » pour décrire ce qui reproduit la norme de façon exagérée et non pas pour faire référence à un type d'humour.

Que des cultures non hétérosexuelles reproduisent la matrice hétérosexuelle fait ressortir le statut fondamentalement construit de ce prétendu original hétérosexuel. Le gai ou la lesbienne est donc à l'hétérosexuel-le *non pas* ce que la copie est à l'original, mais plutôt ce que la copie est à la copie. La répétition parodique de l'« original » [...] révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de l'*idée* de nature et d'original. » (2006b : 107)

Autrement dit, la copie « *butch/fem* » du soi-disant modèle original « homme/femme » révèle que le modèle « original » n'est rien d'autre qu'une copie de l'image que les gens se font de l'« original ».

Lorsque Paulie, vêtue d'un « costume »⁵³ d'homme, danse avec Tory, vêtue d'une robe de soirée, la « répétition parodique » de la matrice hétérosexuelle met en évidence le caractère construit de l'hétérosexualité. Voir Paulie *surjouer* le rôle de l'homme et Tory *surjouer* le rôle de la femme démontre en effet que la plupart des hommes et des femmes *surjouent* leur rôle au sein de leur couple hétérosexuel. À notre avis, la répétition parodique de l'hétérosexualité dans le couple de Paulie et Tory permet non seulement de prendre une distance critique par rapport à l'hétérosexualité, mais aussi de prendre conscience que le couple homosexuel est un autre modèle dans lequel les femmes peuvent être enfermées. Cette dernière idée sera développée plus loin.

Selon Monique Wittig, c'est seulement pour servir les intérêts du patriarcat et soutenir la domination masculine que la sexualité à finalité reproductive est imposée et maintenue par la propagande. Wittig va même jusqu'à établir un parallèle entre l'appropriation du travail des esclaves par la classe des maîtres et l'appropriation du travail reproductif de la classe des femmes par la classe des hommes (2007 : 48).

⁵³ Nous jouons ici sur le double sens du mot « costume » pouvant à la fois désigner un déguisement et une tenue vestimentaire composée d'un veston et d'un pantalon.

L'hétérosexualité est d'ailleurs à cette féministe ce que le capitalisme est aux marxistes⁵⁴ : un système politique à renverser.

Si le film *Rebelles* ne dénonce pas ouvertement le caractère oppressif du régime de l'hétérosexualité, il met néanmoins en évidence la force destructrice que ce système peut exercer sur la pureté et la simplicité d'une émotion. C'est en effet pour maintenir sa réputation auprès des filles du pensionnat et pour préserver l'intégrité de ses relations familiales que Tory met un terme à sa relation avec Paulie, même si elle l'aime « de la façon dont Cléopâtre a aimé » (0 :48.15). La scène où la caméra vacille au ralenti sur une musique mélancolique, au moment où Tory nie son amour pour Paulie puis éclate en sanglots, démontre bien à quel point le régime de l'hétérosexualité force parfois des gens à lutter contre leurs désirs et à faire des choix déchirants pour se conformer aux normes de la société. Dans le film *Rebelles*, les conventions sociales hétérosexuelles poussent indirectement Paulie au suicide : alors que Tory la laisse tomber pour se conformer au régime de l'hétérosexualité, celle-ci ne voit pas l'intérêt de s'attarder « dans un monde décoloré qui sans elle n'est plus que cloaque » (1 :13.23). Si Monique Wittig laisse croire qu'il est possible de renverser le régime de l'hétérosexualité, le film *Rebelles* laisse plutôt sous-entendre, avec cette triste finale, que le système finit toujours par gagner.

3.2 Destruction du régime de l'hétérosexualité

Si Wittig considère qu'une lesbianisation du monde peut renverser le système de l'hétérosexualité, la théorie de Butler et le film *Rebelles* laissent entendre que la lesbienne n'échappe jamais complètement à ce système.

⁵⁴ Nous nous inspirons ici d'une formulation de Catharine Mackinnon: « Sexuality is to feminism what work is to marxism » (1991 : 3).

Monique Wittig (2007) adopte un point de vue plutôt extrême lorsqu'elle avance l'idée que le lesbianisme permet aux femmes d'échapper à l'« esclavagisation » sexuel et qu'une lesbianisation du monde favoriserait la destruction du régime politique hétérosexuel (2007 : 13). À l'instar de Marx et Engels, Monique Wittig pense que le contrat social implique un choix individuel et une association volontaire. Tout comme les serfs brisaient un par un leur contrat social en fuyant leur seigneurie, dit-elle, les femmes devraient donc s'arracher une par une à l'ordre hétérosexuel en devenant lesbiennes (2007 : 63-64).

Contrairement à Wittig, Butler (2006b) pense qu'aucune sexualité ne peut s'affranchir complètement du pouvoir. À son avis, l'homosexualité est « embarquée dans les structures plus larges de l'hétérosexualité », car les régimes de pouvoir édictent les formes de sexualité gaies et lesbiennes tout comme ils conditionnent la sexualité hétérosexuelle (2006b : 238). Selon Butler, Wittig reconduit aussi la binarité qu'elle s'efforce de dénoncer, en opposant l'homosexualité à l'hétérosexualité. En outre, cette « disjonction radicale » ne se justifie pas aux yeux de Butler, car « il y a des structures psychiques de type homosexuel dans le cadre de relations hétérosexuelles, et des structures psychiques de type hétérosexuel dans les sexualités et les relations gaies et lesbiennes » (2006b : 239).

Il est d'ailleurs intéressant de constater que la relation homosexuelle entre les deux héroïnes du film *Rebelles* n'échappe pas complètement au système de genre, dans la mesure où le physique et l'attitude « viriles » de Paulie s'opposent au physique et à l'attitude « féminines » de Tory. Cette « virilité » et cette « féminité » sont non seulement perceptibles à travers les vêtements que portent les personnages (pantalon et complet / jupe et robe), mais aussi à travers l'attitude et la physionomie des actrices qui les interprètent (démarche lourde / démarche souple, petits seins / gros seins). Le film *Rebelles* indique ainsi que la figure de la lesbienne ne peut pas renverser le

système hétérosexuel, dans la mesure où elle reste toujours en partie prisonnière de sa structure.

3.3 Dénaturalisation de la catégorie « femme »

Si Monique Wittig pense que la lesbienne met en évidence le caractère artificiel de la catégorie « femme » par sa seule existence, la théorie de Butler et le film *Rebelles* démontrent que les mises en scène parodiques qui accompagnent la figure de la lesbienne permettent encore mieux de le faire.

Selon Wittig, les femmes sont obligées de correspondre en tous points à l'image que la société se fait de la femme : « faire la-femme c'est, comme un animal bien dressé, se livrer à une gesticulation réglée d'avance », à « un langage de gestes qui ne répète qu'une seule chose » (2007 : 94). La « femme » est donc un mythe, une construction imprégnée par les projections et les attentes masculines. Elle ne doit pas être envisagée comme une catégorie de sexe naturelle stable, mais comme une catégorie politique « totalitaire » qui impose une unité artificielle à un ensemble d'attributs variables en réduisant des groupes d'humains à leur sexe (2007 :40). Pour Wittig, il n'y a pas de différences entre le sexe et le genre ; l'un et l'autre sont le résultat d'une construction sociale, puisque le regard que l'on porte sur notre anatomie et sur celle des autres est toujours déjà biaisé par notre bagage culturel. Ainsi, la catégorie femme ne relève pas d'un ensemble de traits physiques perceptibles, mais d'une réinterprétation sociale de ces traits physiques et d'une naturalisation de la division artificielle des rôles entre les sexes. Dans cette optique, les termes « homme » et « femme » doivent être envisagés comme des produits culturels, politiques,

idéologiques et historiques, plutôt que comme des catégories biologiques qui relèvent d'une métaphysique de la substance⁵⁵.

Alors que la plupart des féministes se contentent de dénoncer le patriarcat comme système de domination des hommes sur les femmes, Monique Wittig (2007) va jusqu'à questionner l'utilité même de la catégorie de sexe « femme »⁵⁶. Elle cherche non seulement à libérer cette catégorie de ses attaches ontologiques⁵⁷ pour en faire ressortir la dimension politique, mais cherche aussi à détacher les modes de subjectivation du mythe de la femme en mettant en évidence le processus de naturalisation qui en est à l'origine. Selon Wittig, l'existence des lesbiennes démontre pragmatiquement ce qu'elle s'efforce de prouver théoriquement : les femmes ne sont pas un groupe naturel à proprement dit, mais bien une construction idéologique⁵⁸. Monique Wittig va même jusqu'à dire que les lesbiennes ne sont pas des « femmes », dans la mesure où elles ne se définissent pas par leur capacité à faire des enfants⁵⁹ ni par la relation qui les unit aux hommes :

le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une

⁵⁵ La métaphysique de la substance est une branche de la philosophie qui véhicule entre autres l'idée que les individus naissent avec des différences sexuelles constitutives, contrairement à l'idée qu'il n'y a pas de « nature » en société.

⁵⁶ Dans un contexte d'hégémonie hétérosexuelle, dit Wittig, la catégorie de sexe est toujours féminine ; le masculin demeurant neutre et universel (2007 : 90).

⁵⁷ L'ontologie est une branche de la philosophie qui étudie l'être en tant qu'être.

⁵⁸ Pour mettre en évidence le caractère artificiel de la catégorie de sexe, Monique Wittig (2007) non seulement utilise la figure de la lesbienne de manière stratégique, mais se sert aussi du langage comme instrument. Puisque la langue française fait basculer le masculin du côté de l'universel et du neutre en faisant du « on » un genre masculin, Monique Wittig universalise à partir du *elles* plutôt qu'à partir du *ils* dans son ouvrage littéraire *Guérillères*, afin de rendre « les catégories de sexe obsolètes dans le langage » (2007 : 106, 110).

⁵⁹ Pourquoi une femme qui ne veut pas porter ou élever un enfant ressent nécessairement un « sentiment d'échec ou d'imperfection », soulève Butler, pour faire écho aux propos de Wittig (2005 : 20).

relation sociale particulière à un homme, [...] relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles. (2007 : 52)

Dans le film *Rebelles*, ce n'est pas tant la présence de lesbiennes qui prouve l'artificialité des catégories de sexe que les procédés « parodiques » qui entourent leur mise en scène. Ce n'est pas parce que Paulie est lesbienne qu'elle échappe à l'image que la société se fait de la femme, mais parce qu'elle se masculinise à partir d'un certain moment du film : « Coupe mes cheveux », demande-t-elle à Mary avant que cette dernière lui fasse comprendre que Tory « veut un garçon et non pas une fille aux cheveux courts » (1 :04.28). Lorsque Paulie revêt un costume d'homme, sa masculinisation contraste d'ailleurs avec la féminisation des jeunes femmes du pensionnat qui se maquillent, se coiffent et s'habillent au milieu d'un labyrinthe de miroirs⁶⁰ en ayant recours à une panoplie d'artéfacts⁶¹ féminins. En exagérant et en opposant ainsi la masculinité et la féminité, le film *Rebelles* met en évidence la facticité des catégories de sexe. Lorsque Tory avoue plaire aux hommes en raison de la générosité de sa poitrine, le film *Rebelles* évoque en outre l'idée que certaines composantes anatomiques sont culturellement valorisées et associées à la féminité.

Selon Wittig (2007), répartir les humains en deux catégories (mâle et femelle) ne sert qu'à donner à la domination masculine une touche de naturalité et qu'à masquer le caractère économique, idéologique et politique des différences hiérarchiques entre les hommes et les femmes. Pire encore, le mythe de la femme est intériorisé à un point tel que les femmes en sont venues à se percevoir comme la cause de leur oppression et non comme la « marque » de leur oppresseur (2007 : 45). Or, rappelle Wittig, les femmes ne forment pas un « groupe naturel » dont l'oppression serait attribuable à leur nature physique, mais une « classe » sociale et politique dont l'oppression

⁶⁰ Le miroir, souligne Suzanne Allen, « est le prétexte de toutes les parades » (1989 : 112).

⁶¹ Dans le film, mascara, fer à friser, rouge à lèvres, fard à joues, ombre à paupières, vernis à ongles, colliers, bagues, bracelets et talons hauts sont tour à tour mis à l'avant-plan.

influence considérablement la conscience de ses membres (2007 : 43). En outre, précise la théoricienne, la catégorie de sexe ne peut exister qu'à l'intérieur du système d'oppression et de domination : « Il n'y a de sexe que ce qui est opprimé et ce qui opprime », dit-elle. « C'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse » (2007 : 36).

Bien que le film *Rebelles* ne dénonce pas ouvertement l'oppression des femmes, le personnage de Paulie se révolte néanmoins contre la domination masculine avec une « rage au cœur » semblable à celle de Monique Wittig (1 :32.00). Lorsque sa professeure de mathématiques emploie le qualificatif « jacasser » pour mettre un terme au bavardage de Tory, Paulie lui rappelle avec colère que ce mot « macho » est l'équivalent d'une « gifle » parce qu'il contribue à « insulter » les femmes et à « déconsidérer » leurs paroles (0 :15. 35).

3.4 Abolition de la catégorie « femme »

Si Monique Wittig pense qu'une lesbianisation du monde permettrait d'abolir les catégories de sexe, la théorie de Butler ainsi que le film *Rebelles* démontrent que cette utopie est irréalisable.

Wittig tient un discours plutôt radical lorsqu'elle propose la création d'une société lesbienne pour abolir les catégories de sexe. Pour elle, les femmes sont aux hommes ce que les esclaves sont aux maîtres. « Et comme il n'existe pas d'esclaves sans maîtres, il n'existe pas de femmes sans hommes. » (2007 : 36) L'esclave (la femme) doit donc s'anéantir lui-même pour pouvoir enrayer le maître (l'homme). Autrement dit, la fin de l'oppression de la classe des femmes par la classe des hommes va de pair avec la dissolution des catégories de sexe et avec la disparition des termes « hommes » et « femmes ». Contrairement à Irigaray, il ne s'agit pas pour Wittig de

s'attaquer à l'infériorité des femmes en prônant « l'égalité dans la différence », mais plutôt de s'attaquer directement au « mythe de la-femme » (2007 : 48). Après tout, promouvoir la femme en tant que catégorie émancipatrice revient à reproduire le mythe duquel il faut absolument se désengager. L'adhésion de nombreuses féministes à cette approche s'explique, selon Wittig, par leur désir de s'élever au rang de sujet et « d'exister en tant qu'individus en même temps que comme membre d'une classe » (2007 : 51). Or, dit la théoricienne, prendre conscience de son appartenance à une classe sociale, tout en cherchant à s'en affranchir, permettrait justement aux femmes de devenir des individus à part entière et non des individus aliénés. Plutôt que de lutter pour les femmes, il faut lutter pour la disparition des femmes en tant que classe sociale opprimée et envisager un monde sans catégories binaires ; un monde où « toutes les catégories de l'Autre seront transférées du côté de l'Un, de l'Être, du Sujet » (2007 : 76-77).

Le film *Rebelles* peut lui aussi être lu comme un plaidoyer en faveur de l'abolition des catégories de sexe : « J'aimerais bien devenir asexuée. [...] Au fond, tout cela n'est que des emmerdes », dit Tory, inspirée par le passage d'une œuvre shakespearienne dans lequel lady Macbeth clame : « Ô esprit qui veillez sur mes pensées de mort, faites de moi une asexuée, [...] appropriiez-vous mes seins de femme et que leur lait devienne fiel atroce » (1 :18.00 ; 1 :15.10). Rien dans le film ne laisse toutefois présager l'idée qu'une lesbianisation du monde permettrait d'y arriver.

Pour abolir la catégorie « femme », dit Wittig, il ne suffit pas de mettre de l'avant une figure qui transgresse les règles du genre, puisque celle-ci ne ferait que consolider les catégories de sexe. Il s'agit plutôt de se référer à une figure qui se situe au-delà des catégories de sexe et de genre, soit celle de la lesbienne. Précisons ici que Wittig pose le lesbianisme comme la seule forme de subjectivité qui échappe aux catégories de sexe, dans la mesure où elle n'envisage pas seulement la lesbienne comme un

individu aux préférences sexuelles particulières, mais aussi comme un sujet dont la priorité politique est de refuser le rôle de la femme, de dénier la domination masculine et de s'insérer dans un processus combatif.

Dans un même ordre d'idées, ce n'est pas tant le fait d'être amoureuse d'une femme qui pousse Paulie à devenir asexuée, que le fait de vouloir échapper à sa condition de femme pour aller « à la guerre » récupérer sa bien-aimée (1 :04.28). En effet, c'est parce que « la fille qui est en elle n'a pas le cran » de provoquer son rival en duel que Paulie doit devenir asexuée (1 :17.30 ; 1 :04.30). « Le temps est venu » d'arrêter de « pleurer comme une fi-fille », dit d'ailleurs Paulie à Mary, avant de répéter à haute voix le monologue de l'héroïne shakespearienne pour « s'armer de courage » et se préparer au « triste midi » lors duquel elle se battra en « duel pour le cœur de [s]a reine Victoria » (1 :29.25 ; 1 :17.30 ; 1 :21.40).

Il est intéressant de souligner que le devenir-asexué de Paulie coïncide avec son devenir-rapace⁶². À partir du moment où Paulie décide de ne pas se « laiss[er] faire comme une fille » et de « grimper sur la plus haute branche » pour reprendre sa demoiselle « sous son aile », elle commence en effet à s'identifier à un oiseau de proie⁶³, à sentir le « sang du rapace » couler dans ses veines, à courir en imitant le cri d'un oiseau et à signer une lettre « Paulie, le rapace » (1 :02.00 ; 1 :04.20 ; 1 :21 :40). « On ne touche pas un rapace », dit-elle d'ailleurs à sa professeure de mathématiques en lui lançant un regard de prédateur, au même moment où la bande sonore du film laisse échapper le bruit d'un battement d'ailes (1 :07.26). « C'est l'heure du rapace », annonce-t-elle aussi à Mary, tout en renonçant définitivement à la possibilité de pleurnicher « comme une fille » (1 :24.20).

⁶² Cette formulation s'inspire du concept de « devenir » qui, chez Deleuze et Guattari, peut prendre la forme d'un « devenir-femme », d'un « devenir-enfant », d'un « devenir-animal », etc. (1980 : 337, 297).

⁶³ Rappelons ici que Paulie adopte un oiseau de proie et lui apprend à voler.

Si le fait de devenir asexuée et de devenir rapace lui permet de mettre sa sensibilité féminine de côté pour « faire ce qu'elle a à faire », son comportement est néanmoins mal perçu par les gens de son entourage, qui vont jusqu'à la traiter de « débile mentale » (1 :17.30 ; 1 :35.20). Le film *Rebelles* illustre alors à quel point les êtres qui ne se conforment pas aux normes de la société et aux catégories de sexe demeurent incompris. Le jugement des autres semble d'ailleurs pousser Paulie à mettre un terme à ses jours (comme le fait l'héroïne shakespearienne). Après avoir blessé son rival comme l'aurait fait un oiseau de proie, Paulie semble réaliser l'inhumanité de son geste et se jette du haut d'un toit pour « s'envoler »⁶⁴ comme un oiseau (1 :38.00). Cette triste fin laisse en quelque sorte l'impression que le devenir-asexué échoue à vaincre le système.

Lorsqu'elle propose de lesbianiser le monde, Monique Wittig contribue, à notre avis, à la mise en place d'un « troisième pôle de référence »⁶⁵, plutôt qu'à l'abolition des catégories de sexe. Selon Butler (2006b) et Braidotti (2006), la théorie de Wittig est problématique, car elle fait de la lesbienne une catégorie de sexe aussi normative que celle de l'« homme » et de la « femme ». À leur avis, Wittig remplace trop facilement le sujet phallique et le sujet féminin par un sujet lesbien universel et souverain, lorsqu'elle avance l'idée que les femmes devraient toutes renier leur contrat social hétérosexuel. Le long-métrage de Léa Pool corrobore cette idée lorsque Paulie refuse de se définir comme une « lesbienne » ou comme « une fille qui est amoureuse d'une fille », pour plutôt se définir comme « Paulie qui est amoureuse de Tory » (1 :04 :28). Le film indique alors que les humains faisant preuve d'une grande mobilité dans leur sexualité ne peuvent être réduits facilement à la catégorie hétérosexuelle ou gaie.

⁶⁴ Les témoins de l'événement regardent alors vers le ciel, plutôt que de regarder le corps de Paulie s'écraser sur le sol.

⁶⁵ Traduction libre de « third pole of reference » (Braidotti, 1994 : 271).

Monique Wittig se défend de faire du point de vue lesbien un point de vue universel en disant qu'adopter une position « extrême » lui permet de bouleverser les conventions de façon efficace (2007 : 71). Selon Teresa de Lauretis, Butler échoue à comprendre le caractère figuratif et stratégique de la lesbienne wittigienne. Cette dernière ne doit pas être envisagée comme un être réel, mais comme une figure « inaugurale » de la disparition des femmes et comme un sujet théorique dont nous savons seulement ce qu'il n'est pas (femme) (2007b : 24). Il ne faut pas appréhender la figure de la lesbienne wittigienne comme une finalité ou comme un « horizon indépassable », soutient De Lauretis, mais comme « la première fêlure dans un système masculino-centré » (2007b : 25). En outre, précise-t-elle, la « société lesbienne » de Wittig ne réfère pas à une collectivité de femmes gaies, à une organisation sociale idéale ou à un modèle de société utopique, mais à un espace de contradictions conceptuel et expérimental s'inscrivant en dehors du champ social. Autrement dit, la « société lesbienne » et la « lesbienne » ne sont que deux concepts théoriques qui existent dans une conscience féministe cherchant à penser autrement (De Lauretis, 2007a : 76). Il ne s'agit pas pour Wittig de remplacer « la femme » par « la lesbienne », explique pour sa part Louise Turcotte, mais d'utiliser la position stratégique de la lesbienne pour échapper aux catégories de sexe et démolir le régime politique hétérosexuel (Turcotte in Wittig, 2007).

Ce débat autour de la théorie wittigienne est à l'image des nombreuses dissensions qui divisent le milieu des études féministes, puisque la plupart des théoriciennes ne s'entendent pas sur les prémisses à adopter, sur la définition des termes, sur la manière d'appréhender les concepts et sur la marge de manœuvre qui nous est donnée pour transformer le monde.

La difficulté à obtenir un consensus sur la définition de certains concepts est d'ailleurs illustrée par une scène du film *Rebelles*. Lorsque que madame Vaughn

demande à ses étudiantes ce que représente l'amour à leurs yeux, l'une le définit comme une attirance sexuelle, alors que les autres l'envisagent comme une « création de la société », comme une « projection » où l'« on voit dans l'autre ce qu'on veut bien y voir » ou encore, comme une « ardeur [...] chimique [...] fabriquée par le corps » pour favoriser la reproduction (0 :46.00). Plus romantique que ses comparses, Paulie décrit quant à elle l'amour comme un sentiment qui permet de « vivre intensément le moindre instant » et d'atteindre le « septième ciel » (0 :46.00).

Selon nous, l'emploi du terme « lesbienne » pour faire référence à une figure stratégique pose problème dans la théorie wittigienne, puisqu'il est déjà lourdement chargé de sens dans le langage courant. L'utilisation du qualificatif « sujets excentriques »⁶⁶, par Teresa de Lauretis, pour décrire les individus aux pratiques sexuelles marginales, semble plus appropriée dans le cadre d'un projet visant à abolir les catégories de sexe et de genre. Pour Teresa de Lauretis (2007a), ce concept renvoie non pas à une position qui est externe au genre, mais à une position qui est auto-critique et excentrique par rapport à l'institution de l'hétérosexualité.

Si l'on ne peut désigner les héroïnes du film *Rebelles* comme des « lesbiennes » puisqu'elles-mêmes refusent cette appellation et puisqu'elles ne correspondent pas exactement à la définition de ce concept dans le langage courant, nous pouvons néanmoins les qualifier de « sujets excentriques », dans la mesure où elles pratiquent, à un certain moment de leur vie, une sexualité qui ne se conforme pas à l'ordre hétérosexuel.

⁶⁶ Traduction libre de « *Eccentric Subjects* » (2007a : 219).

3.5 Libération de la sexualité féminine

La mise en scène de cette sexualité non-hétérosexuelle, dans les romans de Wittig et dans le film *Rebelles* de Léa Pool, contribue aussi à libérer la sexualité féminine de ses attaches hétérosexuelles.

Dans ses œuvres littéraires, Wittig décrit une économie des plaisirs qui ne se conforme pas à une sexualité fondée sur la génitalité, l'hétérosexualité et la reproduction. Dans le roman *Le corps lesbien*, par exemple, Wittig (1973) déconstruit l'anatomie féminine telle qu'elle est représentée dans le discours patriarcal, « membre par membre, organe par organe, sécrétion par sécrétion »⁶⁷, pour mieux la reconstruire. En opposant l'unité corporelle à la fragmentation du corps, Wittig remet en question la croyance générale selon laquelle ce sont les parties du corps – le pénis, les seins et le vagin – qui font nécessairement naître le plaisir⁶⁸.

Dans le même ordre d'idées, le film *Rebelles* met en évidence le contraste entre la sexualité sensuelle que Tory pratique lorsqu'elle se fait caresser par Paulie et la sexualité phallique qu'elle expérimente lorsqu'elle « baise » avec Jake adossée « contre un arbre » (0 :54.00). La simplicité et la spontanéité des rapports sexuels entre les deux jeunes femmes s'opposent en outre au souci de performance qui accompagne la sexualité hétérosexuelle : « Jake peut continuer toute la nuit. Lui, c'est un homme », se vante Tory à toutes ses amies (1 :01.20). « Je parie qu'il ne sait pas te faire tout ce que je te fais », souffle par la suite Paulie à l'oreille de Tory au même moment où elle se glisse dans son lit et réussit à lui procurer du plaisir en quelques

⁶⁷ Traduction libre de « limb by limb, organ by organ, secretion by secretion » (De Lauretis, 2007a : 80).

⁶⁸ Selon Butler, l'ouvrage *Le corps lesbien* peut être envisagé comme une lecture « inversée » de l'ouvrage freudien *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1987), dans la mesure où il met de l'avant les composantes d'une sexualité que Freud considérait sous-développée (2006b : 99).

secondes (1 :08. 55). Les scènes érotiques entre Paulie et Tory démontrent aussi que le désir des femmes n'est pas réductible aux contraintes phalliques et illustrent qu'il est possible pour les femmes d'avoir du plaisir sexuel sur toute la surface de leur corps. Leurs échanges de baisers et de caresses sur des zones qui ne sont généralement pas considérées comme « érogènes » (ventre, hanches, creux des reins, fesses, etc.) suffisent en effet à leur provoquer du plaisir .

3.6 Lieu de l'entre-femmes et rapport mère-fille

Selon Monique Wittig (2007), un texte qui traite d'homosexualité risque souvent d'être réduit à un manifeste politique en faveur du lesbianisme. Pour ne pas tomber dans ce piège, soulignons au passage que le film *Rebelles* aborde aussi des thématiques qui dépassent la problématique de l'homosexualité et qui recoupent celles abordées par Luce Irigaray, soit le rapport mère-fille et le lieu de l'entre-femmes.

Le long-métrage de Léa Pool valorise le couple mère-fille en mettant en évidence, d'une façon bien particulière, la force des liens qui unissent les filles à leur mère. En effet, les mères biologiques de Paulie, Tory et Mary sont omniprésentes dans le film, malgré leur absence à l'écran. Dès la première scène du film, Mary observe son reflet dans le poudrier de sa défunte mère parce « l'odeur de la poudre » lui permet de se « rappeler » le « visage » de cette dernière (0 :01.05). La façon avec laquelle elle serre la photo de sa mère sur sa poitrine, l'attention qu'elle porte à la statue d'une femme qui embrasse son enfant et la nostalgie avec laquelle elle se remémore quelques bons souvenirs de sa mère témoignent aussi de la tendresse qu'elle éprouve pour celle qui lui a donné la vie. À ses dires, « le véritable amour » que sa mère lui a « donné jusqu'à [s]a mort » est « la flamme » qu'il lui fallait pour s'« éclairer dans la

noirceur », pour lui éviter de « se perdre » et pour la « sauver des profondes ténèbres » (1 :37.35).

Même si elle n'a jamais connu sa mère biologique, Paulie semble la préférer à sa « fausse mère » qui « a toujours les mains froides » et qui « sourit sans les yeux » (0 :18.10). Quand « elle sera très vieille », dit Paulie, « je la porterai [...] sur mon dos » (0 :18.10). La ferveur avec laquelle Paulie fait des démarches pour retrouver sa mère naturelle, ainsi que la colère qui s'empare d'elle lorsque cette dernière refuse de la revoir, témoignent aussi de son attachement inconditionnel à celle qui l'a mise au monde.

Parfaite représentante de la *pensée straight*, Tory entretient quant à elle une relation amour-haine avec sa mère qui ressemble davantage à la description que Freud donne de la relation mère-fille. En effet, Tory souhaite la mort de sa mère, même si elle est « accro » à elle « comme on l'est du chocolat » et même si elle ne veut « rien d'autre que d'être près » d'elle, « comme un pauvre animal domestique à qui on donne des coups de pied » (0 :19.55). Le fait que sa mère soit « jalouse » d'elle illustre aussi la rivalité mère-fille décrite par Freud et déconstruite par Luce Irigaray (0 :21.20).

En outre, le film *Rebelles* valorise les lieux de l'entre-femmes, comme le fait Luce Irigaray. Tory et Paulie comparent en effet les filles du pensionnat aux « garçons perdus de *Peter Pan* » qui, selon le conte pour enfants, vivent en harmonie au pays Imaginaire (0 :04.45). De plus, la scène où Paulie et Mary deviennent sœurs de sang et la scène où Paulie pousse Mary *alias* « Petite souris » à détruire l'image réductrice qu'elle a d'elle-même en donnant une souris à manger au rapace illustrent aussi l'importance des liens d'amitié entre femmes.

3.7 Synthèse

Puisqu'elle éprouve du désir pour l'une de ses semblables, la figure de la lesbienne développée dans la théorie de Wittig et dans le film *Rebelles* laisse croire que le contrat social hétérosexuel est loin d'être naturel et que les femmes ne sont pas nécessairement nées pour aimer et désirer le sexe opposé. La théorie de Wittig et l'histoire d'amour impossible du film *Rebelles* illustrent aussi à quel point le régime hétérosexuel opprime, voire anéantit les lesbiennes. À l'inverse de ce qu'avance Monique Wittig, la théorie de Butler et le film *Rebelles* indiquent plutôt que la figure de la lesbienne ne peut renverser le système hétérosexuel, puisqu'elle ne parvient jamais à s'extirper totalement de sa structure.

Selon Wittig, la lesbienne prouve le caractère artificiel de l'hétérosexualité et de la catégorie « femme » parce qu'elle n'existe que pour les femmes et parce qu'elle ne correspond pas à l'image que la société se fait de la femme. La théorie de Butler et le film *Rebelles* démontrent quant à eux que les procédés « parodiques » entourant la mise en scène d'une figure lesbienne contribuent autant, sinon plus, que la figure elle-même à dénaturiser l'hétérosexualité et les catégories de sexe. Pour Wittig, la figure de la lesbienne permet la destruction des catégories de sexe, car elle n'est ni homme ni femme. La théorie de Butler et le film *Rebelles* avancent toutefois l'idée que l'appellation « lesbienne » renvoie en quelque sorte à une troisième catégorie de sexe normative.

L'analyse du film *Rebelles* nous incite aussi à dire que le terme « lesbienne » ne devrait pas être utilisé pour décrire une forme alternative de subjectivité féminine, dans la mesure où il transporte avec lui de nombreux stéréotypes et préjugés. Le terme « sujet excentrique », développé par Teresa de Lauretis, semble plus approprié pour définir une figure stratégique.

Enfin, la mise en scène d'une sexualité lesbienne, effectuée dans les romans de Wittig et dans le film de Léa Pool, redéfinit la sexualité féminine en dehors des contraintes phalliques, révèle la diversité érogène du corps féminin et oppose à une sexualité hétérosexuelle de la performance une sexualité lesbienne plus spontanée.

CHAPITRE IV

LA FIGURE DU TRAVESTI/TRANSSEXUEL

Parce que la théorie de Judith Butler (2006b) et le film *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon (1993) traitent tous deux de la figure du travesti/transsexuel⁶⁹, le présent chapitre étudie comment l'une et l'autre permettent de concevoir le potentiel subversif de cette forme alternative de subjectivité féminine. Après avoir expliqué ce que Butler entend par « répétition parodique », il s'agira de voir comment la figure du travesti/transsexuel, développée par cette théorie et par ce film, dénature les catégories de sexe, met en évidence le caractère « performatif » du genre et expose la rigidité des normes d'intelligibilité sociales.

4.1 La répétition parodique

Contrairement à Luce Irigaray (1977) et à Monique Wittig (2007), Judith Butler (2006b) ne croit pas qu'il existe une forme de subjectivité affranchie du pouvoir. Comme Foucault, Butler pense que l'anormal ne tombe jamais complètement en dehors de l'espace normatif, car « toute opposition à la norme est déjà contenue dans la norme » (2006a : 68). Puisque toute sexualité est nécessairement prise dans une structure de pouvoir et forcément édiflée par des pratiques historiques, discursives et institutionnelles, affirme Butler (2006b), il est illusoire de prétendre qu'il existe une

⁶⁹ À notre avis, la figure du transsexuel englobe celle du travesti, puisque celui qui procède à un changement de sexe adopte aussi les mimiques et porte les vêtements du sexe opposé à son sexe biologique d'origine. Il faut toutefois préciser qu'à la différence du travesti, le transsexuel atténue la tension liée au flou identitaire en intégrant complètement l'autre sexe.

sexualité préculturelle et prédiscursive. Plus encore, l'idée d'une sexualité qui se situe avant ou après la loi est une utopie qui nous empêche d'agir ici et maintenant :

Si la sexualité est culturellement construite dans des rapports de pouvoir existants, alors postuler une sexualité normative qui se situe « avant », « en dehors » ou « au-delà » du pouvoir est une impossibilité culturelle et un rêve politiquement irréalisable, un rêve qui fait reporter au lendemain ce que l'on peut faire concrètement aujourd'hui, c'est-à-dire repenser les possibilités subversives de la sexualité et l'identité en fonction du pouvoir lui-même. (2006b : 106)

Plutôt que d'attribuer la puissance d'agir à un sujet souverain capable d'autodétermination, Butler (2004a) pense donc les conditions pour l'agentivité à même la subordination et l'assujettissement. Plutôt que de localiser le lieu où se déploie l'agentivité en dehors du pouvoir, Butler (2004b) le situe à l'intérieur même de sa structure. Pour elle, il faut non pas chercher des moyens d'échapper au pouvoir, mais plutôt repenser les stratégies subversives de l'identité sexuée à partir du pouvoir. Puisque les régimes hétéronormatifs⁷⁰ répandent leur hégémonie grâce aux processus de « naturalisation »⁷¹ et de « répétition »⁷², explique-t-elle, il faut en outre repenser les stratégies subversives de la sexualité et de l'identité comme des « répétitions parodiques » qui reproduisent la norme de façon exagérée pour mettre en évidence son caractère artificiel et mieux la dénoncer (2006b : 107-108). Butler propose donc la figure du travesti comme répétition parodique permettant d'exposer le fonctionnement du système de genre et de mettre en évidence sa facticité. Puisque cette figure peut parfois être perçue comme une exception qui confirme la règle et

⁷⁰ Pour Butler, les régimes hétéronormatifs sont ceux qui ne tolèrent que deux sexes ainsi qu'une concordance parfaite entre le sexe et le genre (2006b : 17).

⁷¹ La « naturalisation » est le processus par lequel on donne l'allure d'un substrat naturel à quelque chose d'artificiel.

⁷² C'est la récurrence de certains comportements liés à la féminité et à la masculinité qui fait en sorte que le genre se naturalise.

puisque les répétitions parodiques peuvent être récupérées par le système et transformées en instruments de domination, on doit, selon Butler (2006b), apprendre à départager les répétitions parodiques qui troublent le genre de celles qui conduisent à la stagnation politique. Il faut se lancer à la recherche des répétitions parodiques qui sont en mesure de répéter la loi, sans la consolider, pour mieux la déstabiliser.

À notre avis, la figure du travesti/transsexuel dans le film *Le sexe des étoiles* détient un certain potentiel subversif, dans la mesure où elle rend les règles du genre évidentes. Lorsque le film met en scène une cinquantaine de « transgenres »⁷³ au bar *Nefertiti*, Marie-Pierre n'apparaît pas comme une exception qui confirme la règle, mais comme un membre d'une communauté d'individus qui exposent la norme.

4.2 Dénaturalisation des catégories de sexe

La figure du travesti/transsexuel conceptualisée par Judith Butler et mise en scène par Paule Baillargeon dénaturalise les catégories de sexe en démontrant que le sexe psychique ne correspond pas toujours au sexe biologique.

Plus foucaldienne que les autres féministes, Judith Butler (2006b) est d'avis que la « corpo-r(é)alité »⁷⁴ du sujet subit toujours l'influence d'instances de pouvoir normatives. Autrement dit, Butler pense que le corps et ses composantes anatomiques sont toujours pris dans des jeux de significations culturelles et toujours appréhendés à

⁷³ Le mot « transgenre » est un terme « parapluie » englobant tous les êtres qui dérogent aux modèles jugés acceptables, dont les travestis, les transsexuels, les bigenrés, les intersexuels, les hermaphrodites, les femmes masculines, les hommes féminins, les androgynes, les femmes à barbe, les femmes qui font du body-building, etc. (Line Chamberland, 2004).

⁷⁴ C'est Rosi Braidotti qui utilise l'expression « corpo-re(a)lity » dans son ouvrage *Nomadic Subject* (1994 : 44).

travers une grille discursive⁷⁵ qui les rend ou non « intelligibles »⁷⁶. Pour preuve, dit Butler, ce à quoi réfèrent les termes « masculin » et « féminin » diffère considérablement d'un contexte géopolitique à l'autre. Dans cette optique, la « stylisation du corps » selon les catégories de sexe ne résulte pas de pulsions innées, mais implique l'intériorisation de lois assujettissantes et de prohibitions culturelles issues des régimes de discours et de pouvoir⁷⁷ (2006b : 156). Le sexe n'est pas une réalité ontologique préalable, mais un concept artificiel dissimulant les relations de pouvoir qui en sont à l'origine. Il ne relève pas d'une métaphysique de la substance, mais d'un ensemble de normes d'intelligibilité socialement construites et stabilisées par des normes régulatrices. Selon Butler (2006b), même les désirs hétérosexuels sont influencés par les institutions de pouvoir et de savoir. Le tabou de l'inceste élaboré par la psychanalyse freudienne, par exemple, contribue en quelque sorte à la production de sujets hétérosexuels, car il prône la prohibition des désirs incestueux spontanés de l'enfant.

Tout comme Monique Wittig (2007), Judith Butler (2006b) envisage le sexe comme une construction sociale au même titre que le genre. Plutôt que de prôner l'abolition des catégories de sexe comme le fait Wittig, Butler est toutefois d'avis que notre capacité d'action se limite à dénaturaliser les catégories de sexe produites par le pouvoir. Butler ne considère donc pas le travesti/transsexuel comme une figure utopique qui fait voler en éclats les catégories de sexe, mais comme une « pratique

⁷⁵ Cette position découle du postulat selon lequel on n'a jamais accès à la réalité directement, car celle-ci est toujours diffractée par le prisme de la société.

⁷⁶ Dans le vocabulaire butlérien, un être « intelligible » est socialement concevable et acceptable. Selon Butler, on ne peut se considérer comme un être « intelligible » qu'à partir du moment où l'on « prend » un genre qui préserve « une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir » (2006b : 84).

⁷⁷ Il serait faux d'avancer que Butler évacue la matérialité du corps comme ses détractrices le prétendent, puisqu'elle cherche justement à savoir comment la matérialité du corps peut être « investie » et déterminée par les normes (2005 : 15).

d'autodétermination » ou un « exercice d'autonomie » qui remet en question l'idée d'un sexe naturel stable et le présupposé selon lequel le sexe de naissance correspond toujours à la féminité ou à la masculinité « psychique »⁷⁸ (2006a : 96, 260).

Dans le même ordre d'idées, le film de Paule Baillargeon ne présente pas la figure du travesti/transsexuel comme un idéal à atteindre pour échapper aux catégories de sexe. Le personnage de Lucky décrit même quelques inconvénients liés au changement de sexe, soit le vieillissement prématuré engendré par la prise d'hormones et la perte de sensibilité au niveau des organes génitaux. Le film rend aussi évidente la peine que peut subir l'entourage d'un travesti/transsexuel lorsque la fille de Marie-Pierre avoue aimer les étoiles « parce qu'elles n'ont pas de sexe »⁷⁹ et lorsque son ex-femme souffre visiblement de voir transformé en femme celui qu'elle a jadis aimé et désiré « comme une folle » (1 :17.20 ; 1 :15.40).

En revanche, les mises en scène qui accompagnent la figure du travesti/transsexuel dans le film de Paule Baillargeon contribuent à la dénaturalisation des catégories de sexe en démontrant que les composantes anatomiques ne peuvent être garantes du sexe psychique d'une personne : « La nature se trompe des fois », explique Marie-Pierre à sa fille Camille. « Il y a des femmes qui naissent avec le corps d'un homme » (0 :55.00). En plus d'illustrer que le sexe peut être construit (au sens littéral) par des pratiques chirurgicales lorsque Marie-Pierre certifie l'authenticité⁸⁰ de ses seins en silicone, le film indique aussi que le sexe peut être construit par les normes sociales lorsque Marie-Pierre utilise la métaphore du « déguisement » pour faire référence à

⁷⁸ Le sexe psychique est le sexe auquel une personne a l'impression de correspondre, peu importe la nature de son sexe biologique.

⁷⁹ Cette déclaration de Camille rejoint par ailleurs le plaidoyer de Monique Wittig (2007) en faveur de l'abolition des catégories de sexe.

⁸⁰ « Tout est vrai », dit-il/elle à Camille en faisant référence à ses ongles, ses seins et son vagin (0 :26.37).

son changement de sexe (et non de genre). « J'essayais tout ce temps-là d'enlever mon déguisement », dit-elle à Camille, « comme la petite fille du lac » (0 :55.00) :

Sa mère l'avait habillée en garçon pour une fête costumée. Mais sa mère est morte et la petite fille est restée habillée en garçon. Tout le monde a pensé qu'elle était un garçon pour vrai. Personne n'a jamais voulu croire qu'elle était une fille. (0 :42.30)

Cette parabole indique en outre que ce n'est pas le sexe psychique d'une personne qui détermine son sexe « légal », mais bien le regard que les autres posent sur ses composantes anatomiques.

Lorsque Lucky explique à Camille pourquoi certains individus effectuent un changement de sexe, il évoque non seulement la possibilité qu'ils aient été élevés comme des filles par leur mère, mais aussi la possibilité qu'ils soient nés avec le mauvais sexe (1 :02.05). Lucky laisse donc sous-entendre, d'une part, que le sexe psychique est construit par la culture et, d'autre part, que les composantes anatomiques sont parfois en inadéquation avec le sexe psychique de naissance. Ce faisant, il soulève une interrogation propre aux études féministes, soit celle de savoir si les facteurs biologiques ont une part d'influence ou non sur l'identité sexuée.

Le film indique en outre qu'un individu ne change pas de personnalité parce qu'il apporte des modifications à son sexe ou à son genre : « Je suis encore moi », dit Marie-Pierre à sa fille lorsqu'il/elle la voit pour la première fois depuis sa transformation (0 :15.50). Ce faisant, le film évoque l'idée qu'un changement de sexe ne transforme pas le sexe psychique d'une personne, mais permet à cette personne de faire correspondre son sexe psychique à l'image que la société s'en donne. Le fait que Marie-Pierre conserve son ancien prénom « Pierre » illustre aussi qu'il/elle est demeuré(e) lui/elle-même. L'ajout du prénom « Marie » au prénom « Pierre » souligne, quant à lui, la nécessité pour Marie-Pierre de faire coïncider son prénom

avec son nouveau sexe et son nouveau genre pour vivre en société. Bref, Pierre n'a pas changé en devenant Marie-Pierre ; il/elle n'a fait qu'adapter son sexe biologique et son prénom à l'image que la société se fait de son sexe psychique.

4.3 Illustration de la « performativité » du genre

En outre, la figure du travesti/transsexuel conceptualisée par Butler et mise en scène par Paule Baillargeon illustre le caractère performatif du genre en démontrant qu'en société, l'habit fait le moine (et aussi la femme).

Partant de l'idée foucaldienne d'un pouvoir qui produit les sujets et génère la fiction de sujets avant le pouvoir, Butler (2006b) affirme que le genre produit le sexe et génère la fiction d'un sexe naturel stable. Autrement dit, Butler ne conçoit pas le genre comme un processus culturel qui reflète un sexe naturel donné, mais comme un ensemble de moyens culturels qui construit le sexe et efface les traces de sa construction pour lui faire prendre l'allure d'un donné naturel. Butler explique d'ailleurs que le genre qu'il est « performatif »⁸¹, c'est-à-dire qu'il construit l'identité qu'il est censé représenter (2006b : 35). En outre, précise Butler, c'est par la répétition quotidienne des mêmes comportements liés à la féminité et à la masculinité que le genre acquiert son apparente naturalité et en vient à être confondu avec le sexe.

Pour certaines féministes, penser le pouvoir et le genre comme des producteurs de sujets sociaux et de catégories de sexe revient à enrayer toutes possibilités de prendre son destin en main et de changer la société. Si nous ne sommes pas maîtres de nos actes parce que nous sommes déterminés par le pouvoir, pensent-elles, l'action et la

⁸¹ Développé par John L. Austin (1970), le concept « performatif » se rapporte à la « dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme » (Butler, 2005 : 17). Un énoncé est dit « performatif » lorsqu'il accomplit l'acte qu'il est censé désigner (exemple : « Je vous déclare mari et femme »).

transformation des rapports de domination dans la société sont impossibles. Selon Butler (2005), considérer les sujets comme des constructions socio-historiques – donc comme des constructions contingentes et malléables – rend au moins possible leur *re-signification*. Envisager l'identité sexuée comme l'effet de conventions régulatrices plutôt que comme un donné naturel permet au moins d'échapper au déterminisme biologique et de développer une certaine puissance d'agir sur les règles du jeu. Cette puissance d'agir se limite toutefois à démontrer que la féminité et la masculinité sont des « mascarade[s] » naturalisées et de véritables « comédies sociales » fonctionnant grâce à une « *répétition stylisée d'actes* » (2006b : 126, 264-265).

Selon Butler, la figure du travesti met en évidence les processus de production et de naturalisation à l'origine de la création et de la stabilisation des catégories de sexe. Le *drag*⁸² est « notre vérité à tous », dit-elle, car il/elle « *révèle la structure imitative du genre lui-même* » (2006b : 16, 261). En se réappropriant le caractère performatif du système de genre, la figure du travesti illustre donc le fonctionnement du genre : voir un homme jouer le rôle d'une femme ou voir une femme jouer le rôle d'un homme nous rappelle en effet que nous *surjouons* tous notre rôle et que nous sommes tous en quelque sorte des travestis. Butler n'envisage donc pas la figure du *drag* comme un « écart aberrant » par rapport à la norme, mais plutôt comme une « allégorie de la performance ordinaire du genre » (2005 : 124).

Les mises en scène et procédés parodiques (addition, exagération) qui accompagnent la figure du travesti/transsexuel dans le film de Paule Baillargeon illustrent aussi le

⁸² Les termes *drag king* (une femme déguisée en homme) et *drag queen* (un homme déguisé en femme) sont des synonymes du terme travesti.

caractère performatif du genre. En dévoilant un à un les artefacts⁸³ féminins étendus pêle-mêle sur le lit de Marie-Pierre par l'entremise d'un lent *travelling*, la deuxième scène du film révèle d'entrée de jeu leur importance. Les scènes suivantes permettent ensuite de comprendre que le travesti/transsexuel nécessite tous ces produits pour être reconnu comme une femme aux yeux de la société. Lorsque Marie-Pierre arbore vêtements, accessoires et maquillage féminins, il/elle n'a en effet aucun mal à se faire passer pour une femme. Pour preuve, il/elle se fait siffler et draguer par des hommes partout sur son passage (rue, laboratoire, restaurant, bar). En outre, la scène dans laquelle Marie-Pierre regarde avec désolation son reflet dans une vitrine après avoir enlevé son costume⁸⁴ de femme, morceau par morceau, pour se « déguiser »⁸⁵ en homme sous les ordres de sa fille, démontre que la carrure de sa charpente et les traits de son visage feront toujours de lui/elle un homme aux yeux de la société, dès lors qu'il/elle n'aura pas recours à une panoplie de produits et d'accessoires pour peaufiner son changement de sexe. Cette scène contraste d'ailleurs avec celle où Marie-Pierre contemple avec fierté son reflet dans le miroir après avoir revêtu la même robe et les mêmes verres fumés qu'un top-modèle de magazine. Mises en parallèle, ces deux scènes illustrent que le genre construit le sexe, puisque ce sont les vêtements, les accessoires et les produits cosmétiques qui donnent la possibilité à Marie-Pierre d'être perçue comme une femme plutôt que ses faux seins et son simili-vagin. Bref, Marie-Pierre ne porte pas une robe et des bijoux parce qu'elle *est* une femme, mais plutôt pour *devenir* une femme. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Butler selon laquelle le genre construit le sexe qu'il est censé représenter.

⁸³ Un soutien-gorge, un sac à main, des pots de crème, un collier, du fard à joue, un crayon à yeux, une bouteille de parfum, etc. Ces artefacts contrastent d'ailleurs avec les vêtements et accessoires qui appartenaient à Marie-Pierre quelques années auparavant (veston, soulier, chandail, cravate, montre, pinceau pour la barbe, etc.).

⁸⁴ Son costume de femme comporte des boucles d'oreille, du rouge à lèvres, une jupe et des souliers à talons hauts.

⁸⁵ Son déguisement d'homme comprend un veston et des chaussures de cuir.

En plus de noter que le genre précède le sexe, Butler pense aussi que le langage précède et excède le sujet (2004b : 51). Selon elle, recevoir un nom sert à constituer le sujet et non seulement qu'à le décrire (2004b : 22). Dans cette optique, on peut donc dire que les prénoms et surnoms créent le sexe plus qu'ils le reflètent. Lorsque Camille appelle Marie-Pierre « papa » devant son prétendant, par exemple, ce dernier associe immédiatement Marie-Pierre à un homme, sans même remettre en question l'utilisation du terme « papa » pour référer à cette personne. Le mot « papa » étiquette donc Marie-Pierre comme un homme et ce, même s'il/elle a changé son sexe et son genre d'appartenance. Si le personnage principal du film *Le sexe des étoiles* refuse d'être nommé « papa » et insiste pour se faire appeler « Marie-Pierre », c'est donc peut-être parce qu'il/elle espère que ce nom lui permettra d'être reconnu(e) comme une femme aux yeux de tous.

Pour conclure cette section, soulignons que le film de Paule Baillargeon révèle le fonctionnement du genre non pas seulement grâce à des procédés d'addition et d'exagération, mais aussi par l'entremise d'un procédé de suppression. En mettant en scène deux acteurs aux traits androgynes et à la physionomie semblable pour interpréter les rôles de la jeune Camille et de son petit ami Lucky, *Le sexe des étoiles* efface en effet les caractéristiques reliées à la féminité et à la masculinité, plutôt que de les grossir, les exagérer et les caricaturer. Si la théoricienne Rosi Braidotti (1994) voit dans l'androgynie le danger de faire oublier l'existence des différences sexuelles entre les hommes et les femmes, nous pensons pour notre part qu'il est possible de dénoncer la facticité des composantes de la féminité en les faisant briller par leur absence. Dans le film de Paule Baillargeon, l'effet de contraste engendré par la coprésence des figures de l'androgynie et du travesti/transsexuel contribue à notre avis à renforcer le potentiel subversif de ces deux formes alternatives de subjectivité féminine. Le film laisse toutefois sous-entendre l'idée qu'une femme doit tôt ou tard se conformer au mythe de la féminité : le moment où Camille laisse ses cheveux

tomber sur ses épaules et applique du mascara en se regardant dans le miroir coïncide en effet avec le début de sa puberté, c'est-à-dire avec ses premières menstruations.

4.4 Critique des normes d'intelligibilité

La théorie de Butler et les mises en situation qui entourent la figure du travesti/transsexuel dans le film de Baillargeon exposent en outre la rigidité des normes d'intelligibilité de nos sociétés.

Le système qui domine la société occidentale et que Butler (2006b) nomme indifféremment « matrice d'intelligibilité », « matrice hétéronormative » ou encore, « hégémonie hétérosexuelle »⁸⁶ impose des attitudes et des comportements tellement stéréotypés qu'il est pratiquement impossible de les incarner parfaitement. Selon Butler, ce système n'admet que les êtres dont le sexe est en adéquation avec le genre et avec les pratiques sexuelles. Or, l'existence d'individus dont le genre ne concorde pas avec le sexe, ou ceux dont les pratiques sexuelles ne correspondent pas au sexe ou au genre, prouvent que les catégories de sexe pourraient être construites autrement. C'est le cas de la *drag queen* et du *drag king*, qui adoptent les mimiques et portent les vêtements du genre opposé sans laisser deviner leur sexe biologique. Puisque l'anatomie du travesti est en inadéquation avec son genre, précise Butler (2006b), sa performance implique une discordance entre le sexe et le genre. Pour la théoricienne, le *drag* prouve donc que la « réalité » n'est pas fixe et met en évidence la nécessité d'instaurer de nouveaux modes de « réalité ». La figure du transsexuel nous force, quant à elle, à repenser les catégories sexuelles en dehors des préfixes hétéro-, bi- et

⁸⁶ Plutôt que d'utiliser l'expression *matrice*, Butler préfère désormais parler d'*hégémonie* hétérosexuelle pour « préserver la possibilité que cette matrice soit ouverte à des reformulations » et pour « lui reconnaître une certaine malléabilité » (2005 : 30). Nous pensons toutefois que le terme *matrice* rend mieux l'idée d'un « moule » ou d'une « forme » à laquelle les femmes doivent à tout prix correspondre.

homo-. En effet, un transsexuel peut aimer les hommes et devenir une femme hétérosexuelle, tout comme il peut aimer les femmes et devenir une femme homosexuelle. Un transsexuel peut aussi changer d'orientation sexuelle et ainsi vivre une série de déplacements identitaires (Butler, 2005). C'est d'ailleurs le cas de Marie-Pierre ; un homme homosexuel devenue une femme hétérosexuelle.

Selon Butler (2006b), les violences commises à l'égard de ces individus reflètent l'anxiété que les êtres « inintelligibles »⁸⁷ engendrent en échappant aux normes de la société qui déterminent si un être humain est acceptable ou non. Plusieurs scènes du film *Le sexe des étoiles* illustrent aussi à quel point les individus qui ne se conforment pas à la matrice d'intelligibilité sont condamnés à subir les jugements, les moqueries et les brutalités des autres membres de la société. La désinvolture avec laquelle Marie-Pierre marche dans une rue sale et lugubre du centre-ville au beau milieu de clochards, de drogués et de prostitués illustre en effet à quel point les êtres inintelligibles sont confinés à des lieux réservés aux individus marginaux. Le film indique aussi que les êtres inintelligibles ne parviennent pas toujours à obtenir l'assentiment et le respect des membres de leur entourage.

Lorsque Lucky lui explique la différence entre un travesti et un transsexuel sans lésiner sur les détails, Camille se borne en effet à dire que son « père n'est pas comme ça » (1 :01.00). Elle préfère le considérer comme un « scientifique » qui se « déguise » temporairement « pour faire une expérience », plutôt que de « voir la vie en pleine face » (1 :03.30 ; 1 :08.05). Elle s'entête à appeler Marie-Pierre « papa », même si cette dernière lui répète à plusieurs reprises de ne pas employer ce terme. En fait, Camille refuse catégoriquement la transformation de son père : « Je les aime tes mains », lui dit-elle, « parce qu'elles sont restées comme avant » (0 :55.40). Lorsque

⁸⁷ Butler utilise le terme « inintelligible » pour faire référence aux personnes qui sont perçus par la société comme des êtres inhumains ou encore comme de pures « impossibilités » (2006a : 247).

Camille pénètre à l'intérieur d'un bar de transgenres, l'instabilité de la caméra – qui adopte son point de vue pour quelques instants – illustre en outre à quel point cet univers marginal est déstabilisant pour la jeune fille. La peur qui s'empare d'elle lorsqu'elle croit apercevoir son père embrasser un autre transgenre est d'ailleurs si intense qu'elle l'incite à s'enfuir à toutes jambes.

Même si Lucky n'est « pas né de la dernière pluie », lui aussi semble voir cet univers marginal d'un mauvais œil lorsqu'il le décrit comme un monde « laid », « sale », qui « pue » et qui « est plein de merde » (1 :08.05). Contrairement à Camille, il accepte toutefois de voir la réalité en face : « C'est pas dans les galaxies, la vie, c'est icitte, en bas », lui dit-il (1 :08.15). Son discours ne suffit toutefois pas à convaincre Camille d'accepter le changement de sexe de son père. En témoigne la violence avec laquelle elle s'attaque à Marie-Pierre au moment où il/elle lui fait comprendre qu'il/elle ne « reviendr[a] jamais comme avant » (1.23.55). Dans cette scène, la prise de vue en contre-plongée de Camille accentue d'ailleurs la brutalité de ses actes. C'est paradoxalement au moment où son père remet son costume d'homme de son plein gré que Camille se décide enfin à l'appeler « Marie-Pierre ». En voyant la protubérance que forment ses faux seins sous son veston et sa cravate, Camille semble réaliser l'absurdité de la situation et se résigne enfin à accepter le changement de sexe de son père.

La mère de Camille encourage, quant à elle, sa fille à nier l'existence de son père et à le considérer comme un « fantôme » qui « ne peut plus faire de mal » (0 :20.30). Elle-même n'arrive pas à contenir sa rage et sa peur face à cet être qu'elle a pourtant si longtemps aimé et désiré. En témoigne la gesticulation théâtrale qu'elle adopte lorsque Marie-Pierre débarque chez elle à l'improviste, ainsi que la violence qui s'empare d'elle lorsqu'elle le/la surprend dans sa maison une seconde fois. Au moment où la mère de Camille pousse Marie-Pierre en bas de l'escalier en l'assillant

de coups de poing et en poussant des cris de rage, la caméra bascule d'ailleurs d'un côté et de l'autre, comme pour illustrer à quel point la visite impromptue de Marie-Pierre vient bouleverser sa petite vie rangée. Sa mécompréhension et sa rancune l'incitent d'ailleurs à considérer Marie-Pierre comme un être « dangereux », même si elle sait très bien qu'il/elle est « doux » et « inoffensif » « comme une femme » (1 :15.40).

Marie-Pierre se heurte aussi à un mur de railleries et d'incompréhensions lorsqu'il/elle rend visite à son ancien confrère de travail. En effet, ce dernier ne peut s'empêcher de tourner la situation en dérision pour mieux dissimuler son malaise. « Tu as des couilles », lui dit-il en sachant très bien qu'il/elle n'en a plus (0 :28.28). « Qu'est-ce que tu vas faire maintenant, du *striptease* ? », lui lance-t-il aussi en pouffant de rire (0 :29.30). « Je ne comprends pas », finit-il par admettre avant d'annoncer à Marie-Pierre qu'il ne pourrait plus jamais travailler avec lui/elle sans avoir « envie de rire » tellement il le/la trouve « ridicule » (0 :28.28).

Le déni et la colère de sa fille, la peur et la rage irrationnelles de son ex-femme, ainsi que les moqueries et l'incompréhension de son ancien collègue devant la transformation de Marie-Pierre illustrent à quel point la société est intransigeante face aux gens qui échappent à la matrice d'intelligibilité. Devant toute cette intolérance, Butler (2006b) propose d'ailleurs de faire du terme « humain » un concept plus englobant et de rendre les catégories plus ouvertes aux redéfinitions. *Le sexe des étoiles* semble aussi prendre position en faveur d'une plus grande diversité : « Il ne faut pas être comme tout le monde », dit Marie-Pierre à sa fille. « Il faut marcher toute seule à la tête et essayer de trouver un chemin que personne n'a pris avant [...] parce que le chemin des autres ne mène jamais assez loin. »⁸⁸ (1 :17.20)

⁸⁸ Cette idée rejoint celle de Rosi Braidotti (2006) selon laquelle il faut valoriser la différence entre les femmes et la singularité de chacune d'entre elles.

Avant de conclure, mentionnons au passage que Camille dévoile quelques statistiques sur la condition des femmes qui font se demander pourquoi un homme voudrait en devenir une : « À toutes les minutes en Amérique du Nord, il y a une femme qui se fait violer ». « Il y a une femme sur trois qui se fait battre au moins une fois dans sa vie », dit-elle à Marie-Pierre pour lui faire réaliser à quel point il/elle s'est rendu(e) vulnérable en devenant une femme (0 :48.00). Mentionnons aussi que le film de Paule Baillargeon pose un regard critique sur l'hétérosexualité obligatoire, comme le fait Monique Wittig (2007), lorsque Camille constate avec « dégoût » que l'univers est « rempli de couples », d'« étoiles doubles », de « galaxies doubles », de « trous noirs », de « quasars », d'hommes et de femmes qui, comme sa mère et son nouvel amant, se tiennent toujours « deux par deux » (0 :01.30).

4.5 Synthèse

Bref, les mises en scène qui accompagnent la figure du travesti/transsexuel dans le film *Le sexe des étoiles* peuvent être considérées comme des « répétitions parodiques » subversives, au sens où l'entend Judith Butler, car elles révèlent la facticité des catégories de sexe en les caricaturant. Plutôt que de dépeindre la figure du travesti/transsexuel comme des formes de subjectivité idéales qui permettent d'échapper au système de genres, la théorie de Butler et le film de Paule Baillargeon la décrivent au contraire comme une figure qui expose le fonctionnement du système de genre en s'y conformant démesurément.

En effet, les mises en scène de la figure du travesti/transsexuel dans le film de Paule Baillargeon révèlent le caractère construit du sexe, en démontrant que c'est le regard des autres sur les composantes anatomiques d'une personne et non son sexe psychique qui détermine son sexe d'appartenance. La figure du travesti/transsexuel du film de Paule Baillargeon illustre aussi que le genre crée le sexe, comme le

prétend Judith Butler, dans la mesure où ses vêtements et son maquillage lui permettent – encore plus que sa transformation chirurgicale – d’être reconnu comme une femme.

En mettant en scène un couple d’androgynes qui se ressemblent comme deux gouttes d’eau, le film *Le sexe des étoiles* indique en outre qu’il est possible de mettre en évidence la facticité de la féminité et de la masculinité, non pas seulement en grossissant leurs caractéristiques comme le propose Judith Butler, mais aussi en les effaçant complètement.

La théorie de Butler et le film de Baillargeon illustrent enfin le caractère discriminatoire des normes d’intelligibilité et rappellent l’importance de rendre les catégories identitaires plus inclusives, en évoquant la brutalité à laquelle les travestis et les transsexuels sont parfois confrontés.

CHAPITRE V

LE SUJET NOMADE

Étant donné que le film *Borderline* de Lyne Charlebois (2008) et que la théorie de Rosi Braidotti (1994) développent tous deux l'idée d'un être qui transgresse les frontières, il s'agit, dans le présent chapitre, de voir comment ces deux univers de pensée nous permettent de concevoir la force subversive de cette forme alternative de subjectivité féminine⁸⁹ pouvant être qualifiée de « nomade ». Après avoir défini le sujet théorique nomade, nous expliquerons plus précisément comment cette forme de subjectivité bouleverse le mode de pensée dualiste, ébranle la métaphysique de la substance⁹⁰ et remet en question le logocentrisme du rationalisme cartésien.

5.1 Définition du sujet nomade

L'approche figurative du nomadisme proposée par Rosi Braidotti (1994) vise à exploiter l'image du nomade – comme le font Deleuze et Guattari (1980) dans l'ouvrage *Mille Plateaux* – pour rendre une pensée abstraite plus accessible. Dans notre imaginaire collectif, le « nomade » évoque l'idée d'un individu qui passe d'un lieu à un autre en effectuant des trajets coutumiers. Ce qui le distingue du migrant qui va d'un point A à un point B dans un but parfaitement défini, c'est l'importance que

⁸⁹ Précisons ici que cette forme alternative de subjectivité peut aussi être masculine.

⁹⁰ Rappelons ici que la métaphysique de la substance est une branche de la philosophie qui est à l'origine de l'idée d'une identité substantive fixe et immuable.

prend à ses yeux le déplacement au détriment de la destination. Pour lui, chaque point d'arrêt n'est qu'un relais, puisque c'est l'entre-deux – le trajet – qui importe. En outre, les déplacements successifs et rythmiques des nomades ne s'effectuent pas dans un espace fermé où chaque homme possède une part de territoire (ville), mais dans un espace ouvert où recule la forêt et grandit le désert, dans un espace sans clôtures⁹¹ ni frontières, dans une sorte de « no-(wo)man's land » (Braidotti, 1994 : 19).

C'est en exploitant cette image du nomade que Braidotti (1994) développe l'idée d'une figure théorique nomade qui s'envisage en termes de flux, d'évolution et de devenir, qui se situe dans un espace de l'« entre-deux »⁹² et qui transgresse constamment les limites. À l'instar des nomades qui ne se laissent pas assimiler par les codes de conduites dominants, le sujet théorique nomade mis de l'avant par Braidotti tient aussi tête aux modes de pensée hégémoniques tels que le logocentrisme cartésien.

Au sens où l'entend Braidotti (1994), le sujet nomade est une allégorie de l'être humain, une fiction politique qui grossit les traits de son caractère multiple, fluide et pulsionnel nié par les modes de pensée dominants. Selon la théoricienne, le sujet théorique nomade peut donc servir aux femmes de cadre de référence à partir duquel elles peuvent repenser leur identité. Et puisque le sujet nomade possède une identité changeante, affirme-t-elle, les cartographies qui le définissent doivent être continuellement redessinées.

⁹¹ La racine étymologique du mot « nomade », *nomos*, fait d'ailleurs référence à un mode de distribution des terres qui n'a ni enceinte ni bordure, ainsi qu'à un espace nomade qui s'oppose au pouvoir sédentaire des villes (Deleuze et Guattari, 1980 : 472, Braidotti, 1994 : 26-27).

⁹² Braidotti utilise l'expression « in between » (1994 : 77).

Si la figure de la polyglotte incarne le sujet théorique nomade d'une façon plus ou moins convaincante dans le livre de Rosi Braidotti (1994), la figure de la *borderline* véhiculée par le film de Lyne Charlebois le personnifie, à notre avis, de façon beaucoup plus évidente. Même si le personnage principal du film *Borderline* (Kiki) a « une personnalité malade, une personnalité qui a la grippe ou pire », un « cancer de la personnalité » parce qu'elle est « dépendante affective et sexuelle », il peut néanmoins être considéré comme un sujet nomade, dans la mesure où il correspond parfaitement à la définition qu'en donne Rosi Braidotti (1 :09.45 ; 0 :55.50). À notre avis, les personnalités limites telles que Kiki sont en quelque sorte des sujets nomades poussés à leur limite pathologique. Pour reprendre une idée butlérienne, nous pourrions même dire que les personnalités limites sont des « parodies » du caractère humain multiple, changeant et pulsionnel, qui nous rappellent que nous sommes tous en quelque sorte multiples, changeants et pulsionnels. Plutôt que de répéter une norme de façon exagérée pour mieux la dénoncer comme le fait la figure du travesti/transsexuel, la figure de la *borderline* exagère certains traits du caractère humains sur lesquels les modes de pensée dualiste, essentialiste et rationaliste ont historiquement fermé les yeux. Cette tactique de subversion rappelle d'ailleurs la stratégie mimétique d'Irigaray qui consiste à grossir certaines composantes de la subjectivité féminine oubliées ou dénaturées par le patriarcat.

5.2 Critique du mode de pensée dualiste

Le sujet nomade que développent la théorie de Rosi Braidotti et le film *Borderline* remet en question le mode de pensée dualiste, dans la mesure où il se situe toujours dans un espace de l'entre-deux et dans la mesure où il transgresse constamment les limites.

Selon Braidotti (2003), le contexte historique actuel de « post-modernité tardive »⁹³ va de pair avec la déconstruction des catégories binaires (corps/esprit, pulsion/raison, nature/culture, féminin/masculin, etc.). Puisque nous vivons plus que jamais des processus permanents d'hybridation qui déstabilisent les modes traditionnels de représentations théoriques, postule Braidotti (2006), le moment semble propice à la création d'une forme de subjectivité « nomade » qui échappe aux systèmes de classification dualiste. Pour la théoricienne, le sujet nomade est d'ailleurs à l'image du « rhizome » dont la racine pousse à l'horizontale plutôt qu'à la verticale et dont la tige souterraine « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel [elle] pousse et déborde » (Braidotti, 2003 : 35 ; Deleuze et Guattari, 1980 : 20, 31). Contrairement à l'image de l'arbre qui illustre la logique binaire avec ses embranchements, l'image du rhizome, développée par Deleuze et Guattari et reprise par Rosi Braidotti, renvoie aux multiplicités qui ne se « laissent pas dichotomiser » (Deleuze et Parnet, 1997 : 33-34). Dans cette optique, une femme ne doit pas être envisagée comme le complément de l'homme, mais comme un sujet complexe et multiple qu'il faut définir en prenant en considération non seulement les différences entre les hommes et les femmes⁹⁴, mais aussi les différences entre les femmes et les contradictions au sein de chaque femme.

⁹³ Dans le contexte de « post-modernité tardive », précise Rosi Braidotti (2003), le pluralisme nous oblige à concevoir l'altérité comme une réalité multiple, le développement de nouvelles technologies nous force à repenser la communication comme un « dialogue en zigzag » impliquant une pluralité d'interlocuteurs, alors que les révolutions biotechnologiques (prothèse, stimulateur cardiaque, etc.) repoussent les limites de ce qui est naturel et nous obligent à déplacer nos modèles de corporalité vers un entre-deux complexe et dynamique.

⁹⁴ Selon Braidotti, dépasser le mode de pensée dualiste ne revient pas à nier l'existence d'une différence entre les hommes et les femmes. Dans son livre *Metamorphoses*, Braidotti (2006) défend l'idée que la nomadologie est compatible avec la théorie de la différence sexuelle. Pour elle, la différence sexuelle n'est pas une notion antagoniste divisante ni un marqueur de frontière, mais un type de différence parmi d'autres (différences de classe, de race et de préférence sexuelle, etc.).

Dans le film *Borderline*, le personnage de Kiki peut être considéré comme un sujet nomade qui ébranle les classements binaires, dans la mesure où il se situe entre la névrose et la psychose ainsi qu'entre la normalité et la folie.

Le trouble de personnalité dit « limite » ou « *borderline* » se nomme principalement ainsi parce que les gens qui en sont atteints se situent à la frontière entre les critères nosographiques de la névrose et ceux de la psychose⁹⁵. Alors que les névroses regroupent un ensemble de troubles émotifs se concrétisant par des phobies, des angoisses ou des problèmes affectifs, les psychoses rassemblent un ensemble de psychopathologies⁹⁶ se caractérisant par une altération du sens de la réalité et se concrétisant par des idées délirantes. Une personne atteinte du trouble de la personnalité limite possède, quant à elle, des traits qui se rattachent à l'une et à l'autre de ces catégories (American Psychiatric Association, 2004).

Lorsqu'elle avoue être incapable d'entretenir une « relation stable » avec quelqu'un d'autre que son chien ou lorsqu'elle admet « colle[r] » « quand ça fait mal » et se « sauve[r] » quand elle est « bien et confortable » avec une personne qui l'« aime », Kiki semble en effet atteinte d'un trouble affectif névrotique (1 :09.45 ; 1 :11.22). Lorsqu'elle dit « nage[r] dans l'irréel », Kiki semble en quelque sorte souffrir d'un trouble psychotique : « Quand j'arrête de regarder la télé », décrit-elle, « tout se met à bouger comme à travers un kaléidoscope » (0 :50.10).

Puisqu'ils ne peuvent se catégoriser ni dans le groupe des névroses ni dans le groupe des psychoses, les cas « *borderline* », « limite » ou « intermédiaire », comme celui de Kiki, interrogent par leur simple existence la pertinence de la catégorisation binaire

⁹⁵ Selon Sadock, « Patients with borderline disorder stand on the border between neurosis and psychosis » (2003 : 809).

⁹⁶ La schizophrénie en est le meilleur exemple.

névrose/psychose instaurée par la psychanalyse freudienne vers la fin du 19^e siècle, maintenue en place jusqu'à la sortie du DSM-III⁹⁷ en 1980 et utilisée encore aujourd'hui dans le langage courant (Kaufman, 1998). Le fait qu'il existe désormais une catégorie dans le DSM-IV qui porte le nom de « personnalité limite ou *borderline* » démontre en outre que les cas intermédiaires peuvent être récupérés par le système pour élaborer de nouvelles psychopathologies et justifier la mise à l'écart des individus qui s'écartent des normes définies par les instances politico-sanitaires.

Puisque les gens qui vivent dans un monde halluciné (les psychotiques) fonctionnent moins bien en société et s'écartent davantage de la norme que ceux qui sont démesurément affectés par leur monde (les névrosés), ils sont plus souvent associés à la folie, exclus de la société et internés dans des asiles psychiatriques⁹⁸. Ainsi, les personnalités *borderline* qui se situent à la frontière entre la névrose et la psychose se retrouvent en quelque sorte à la frontière entre la normalité et la folie.

Le film *Borderline* met d'ailleurs en évidence les constants efforts de l'héroïne pour ne pas basculer dans la folie. Durant son enfance, Kiki cherche à préserver son fragile équilibre mental malgré son environnement familial « dysfonctionnel ». Une mère « folle » qui a des tendances suicidaires ne rend certes pas la vie facile à un enfant qui tente d'être normal : « Ma mère est mon empêcheuse de regarder la télé en rond », dit Kiki. « Elle est mes bâtons dans les roues de bicycle » (0 :50.10). « Vous êtes folles et vous allez la rendre folle », dit quant à lui le père de Kiki à la mère et à la grand-mère de cette dernière (1 :04.08). Même la psychologue de l'hôpital pense que des « précautions » doivent être prises pour empêcher la jeune Kiki de sombrer dans la

⁹⁷ Élaborés par l'Association américaine de psychiatrie, les DSM sont des manuels qui répertorient l'ensemble des troubles mentaux et qui établissent la listes de leur symptômes.

⁹⁸ À partir du XVII^e siècle, affirme Foucault, la folie est déterminée en fonction « de l'incapacité au travail » et « de l'impossibilité de s'intégrer au groupe » (2004 : 84). La notion de folie est aussi relative à la norme. Pour preuve, la définition de la folie change au fur et à mesure que s'implantent de nouveaux interdits et que se déplacent les limites de la normalité (2004 : 87-88).

folie (0 :48.36). La meilleure amie « All-bran » de Kiki est – comme les céréales riches en fibres du même nom – son seul « gage de régularité dans tout ce chaos ». Fidèle « au poste » « beau temps, mauvais temps », elle écoute ses mésaventures d'une oreille attentive et lui offre son support moral (0 :51.40).

À l'âge adulte, Kiki semble toujours craindre le spectre de la folie qui la hante depuis son enfance : « J'ai peur de devenir folle comme toi », avoue-t-elle à sa génitrice. « J'aurais dû me pendre avec ton cordon ombilical quand je suis sortie de ton ventre de folle » (0 :45.45). C'est d'ailleurs cette peur de sombrer dans la folie qui la pousse à réagir vivement lorsque son amant la qualifie de « folle » : « Dis-moi jamais ça », lui lance-t-elle sèchement en le fusillant du regard (0 :59 :30). « Je ne suis pas folle » écrit-elle aussi dans son roman, comme pour s'en convaincre elle-même (0 :41.53). L'œuvre littéraire de Kiki prend d'ailleurs forme sur la mince frontière qui sépare la normalité et la folie⁹⁹. En effet, Kiki n'arrive à écrire « avec [s]es tripes » que lorsqu'elle exploite la folie de sa mère et puise dans son enfance chaotique ; « là où ça fait mal » (0 :14.40).

Si le sujet théorique nomade de Rosi Braidotti (1994) transgresse les frontières de genre, de classe, de race, de style de vie ou de préférences sexuelles, Kiki, elle, transgresse les normes de notre société. Prendre son directeur de maîtrise comme amant, se déshabiller devant ses invités, coucher avec la copine de sa meilleure amie et tromper son copain avec « la ville au grand complet » sont, en effet, des « interdit[s] à braver » pour Kiki, dans la mesure où l'éthique professionnelle¹⁰⁰, la pudeur, l'intégrité et la fidélité sont des valeurs et des comportements fortement encouragés dans nos sociétés (0 :32.23 ; 0 :55.50). Les agissements de Kiki semblent

⁹⁹ Foucault évoque lui aussi l'idée d'une proximité entre l'œuvre et la folie lorsqu'il fait référence à « l'effondrement » de la pensée de Nietzsche, Van Gogh et Artaud (2004 : 124).

¹⁰⁰ « J'ai vingt-six ans et je baise avec mon prof de littérature. *Fuck the system do it, do it, do it, do it yeah !* », dit d'ailleurs Kiki dans le roman *La brèche* à l'origine du film (Labrèche, 2008).

par ailleurs être perçus par les membres de son entourage comme des symptômes de la folie : « Tu es vraiment malade Kiki Labrèche », dit sa meilleure amie lesbienne lorsqu'elle la surprend au lit avec sa copine (0 :57.00). « Crisse de folle », vocifère son amoureux après lui avoir reproché son infidélité (0 :32.23). « Toujours pas de censure », plaisante quant à lui un de ses amis, en se remémorant cette fête où il avait tenté en vain de couvrir la nudité de Kiki (0 :08.55).

Puisque la figure de la *borderline* se situe entre la névrose et la psychose ainsi qu'entre la normalité et la folie, elle incarne l'état intermédiaire du sujet nomade d'une manière si littérale, qu'elle rend d'autant plus évident le caractère réducteur des systèmes de classification dualistes¹⁰¹.

5.3 Critique de la métaphysique de la substance

Le sujet nomade développé dans la théorie de Rosi Braidotti et dans le film de Lyne Charlebois ébranle en outre la métaphysique de la substance, car il met en évidence le caractère changeant de l'être humain.

Comme Nietzsche et Deleuze, Braidotti (2006) pense qu'il faut se défaire de l'idée essentialiste d'une identité substantive fixe et invariable pour s'affirmer comme puissance de métamorphose et comme identité multiple sans cesse renouvelée par des flux de transformation et de devenir. Nietzsche oppose en effet à la conception kantienne d'un sujet unitaire et immuable, celle d'un sujet envisagé comme une « multiplicité *qui s'est construit une unité imaginaire* » (Nietzsche in Haar, 1993 : 135). Le « moi ne se trouve qu'en s'oubliant comme pseudo-unité », affirme

¹⁰¹ Si, pour Foucault, l'homme moderne raisonnable et ses comportements « normaux » se définissent en prenant le fou et son « dérèglement pathologique » comme « négatif[s] », précisons ici que la *borderline* ne peut servir à définir la norme en servant de contre-modèle, puisqu'elle n'est pas complètement « folle » (2004 : 50, 35).

Nietzsche, « qu'en se plongeant dans la ronde des rôles et des perspectives » (Haar, 1993 : 132). Il faut donc retrouver les « degrés de l'être » et apprendre à assumer sa pluralité intra-individuelle pour vivre en toute liberté (1993 : 147). Pour Nietzsche, l'homme affirmatif est celui qui s'assume en tant qu'acteur, qui cherche spontanément de nouveaux rôles et qui participe avec enthousiasme à la comédie de la vie. Autrement dit, l'homme affirmatif est celui qui parvient à vivre *successivement* plusieurs rôles, plutôt que de se fixer dans un seul personnage. Le « surhumain »¹⁰², c'est-à-dire la plus haute forme d'affirmation vers laquelle l'homme doit tendre, parvient quant à lui à se glisser *simultanément* dans la peau de nombreux personnages, et ce, jusqu'aux plus contradictoires (Haar, 1993). À l'instar de l'homme affirmatif et du surhumain nietzschéens, le sujet nomade conceptualisé par Rosi Braidotti (1994) relève d'une conception post-métaphysique de la subjectivité : il ne doit pas être envisagé comme une identité fixe et stable, mais comme une intersection de variables spatio-temporelles changeantes et comme le produit d'une série d'expériences qui s'accumulent dans le temps.

Puisque leurs comportements et leurs états affectifs sont excessivement instables¹⁰³, les gens atteints d'un trouble de la personnalité *borderline*, comme Kiki, illustrent bien l'idée d'un être qui évolue dans le temps, qui se métamorphose et qui vit successivement plusieurs rôles. Dans le film de Lyne Charlebois, la Kiki (enfant) qui fait de sa poupée « Kiki » la victime de ses mauvais traitements, se distingue

¹⁰² Il faut comprendre le concept de « surhumain » comme un type idéal qui échappe aux mode de vie nihiliste de la culture occidentale contemporaine (Wotling, 2001 : 49). Même si certains types supérieurs se rapprochent de ce type idéal, le surhumain n'est pas une forme de subjectivité accessible à l'homme, mais une direction vers laquelle mettre le cap, un point de fuite vers lequel se projeter. Le concept de surhumain laisse donc sous-entendre l'idée que l'homme est « un animal en devenir, instable et inachevé, dont l'essence n'est pas encore fixée » (Choulet, 1996 : 16).

¹⁰³ « Patients with borderline disorder [...] are characterized by extraordinarily unstable affect, mood, behavior, objet relations, and self-images » (Sadock, 2003 : 808-809). Un passage du DSM-IV cité dans le livre *Borderline* à l'origine du film de Lyne Charlebois souligne aussi cette instabilité : « The perception of impending separation or rejection, or the loss of external structure, can lead to profound changes in self-images, affect, cognition, and behavior. » (DSM-IV in Labrèche, 2003: 101).

nettement de la Kiki (adulte) qui refuse de se considérer comme une « victime » et qui prend son amant pour « [s]a petite poupée » avec laquelle elle peut s’amuser une dernière fois (1 : 07.25 ; 1 :40.10). La Kiki (enfant) qui dessine avec zèle « les yeux de [s]a mère folle » est très différente de la Kiki (adulte) qui lance le dessin de sa mère folle d’un geste symbolique, comme pour en finir avec la folie (0 :27.25). La Kiki (adolescente) aux cheveux décolorés, au décolleté plongeant, aux vêtements troués et au visage barbouillé ne ressemble en rien à la Kiki (adulte) dont la tenue vestimentaire évoque un style conventionnel et rangé. La Kiki (adolescente) qui se dessine un visage de clown avec le sang des plaies qu’elle s’est infligées n’a rien à voir avec la Kiki (adulte) qui dessine un « visage de clown » à son amant pour lui faire comprendre qu’elle ne veut plus être son « clown de chambre d’hôtel » (1 :40.30). La Kiki (adolescente) qui « bais[e] la ville au grand complet » est bien éloignée de la Kiki (adulte) qui accorde l’exclusivité à son amant (0 :17.30). Même le travail de la caméra s’adapte aux métamorphoses de Kiki : alors que Kiki (adolescente) est filmée par une caméra épaulement illustrant son état instable, Kiki (adulte) est filmée par une caméra fixe traduisant sa relative stabilité.

En fait, les différences entre Kiki enfant, adolescente et adulte sont tellement importantes que le film recourt à d’astucieux raccords d’objets (poupée, télévision, gâteau de fête), de lieux (pont, portique et façade de l’appartement) et de situations, permettant de comprendre qu’il s’agit toujours du même personnage à différentes étapes de sa vie. Kiki considère d’ailleurs son enfance chaotique et son adolescence débauchée comme des « vie[s] antérieure[s] » (0 :35.00) : « Ces jours-ci, les fantômes de mon passé me sortent par les oreilles », dit-elle à sa meilleure amie, après avoir croisé par hasard un de ses anciens amants (0 :54.10). « J’ai mon enfance prise dans la gorge comme une chips avalée de travers », confie-t-elle aussi à son directeur de maîtrise (0 :14.55).

En subissant des métamorphoses aussi radicales, le personnage de Kiki incarne le caractère changeant du sujet nomade allégorique d'une manière si littérale, qu'il met d'autant mieux en évidence la mutabilité de l'être humain.

5.4 Critique du logocentrisme

En plus d'ébranler la métaphysique de la substance, le sujet nomade, développé dans la théorie Rosi Braidotti et dans le film *Borderline*, remet en question le mode de pensée logocentrique et la traditionnelle dichotomie corps-esprit du rationalisme classique, en montrant l'importance des pulsions inconscientes dans le déroulement de la pensée.

C'est dans le prolongement de la pensée nietzschéenne et deleuzienne que Rosi Braidotti (1994) développe l'idée d'un sujet « nomade » construit à partir de déterminants culturels et de pulsions inconscientes qui échappent à la conscience et à la raison. Nietzsche, Deleuze et Braidotti ont en effet en commun le fait d'opter en faveur d'une dissolution des prémisses logocentriques du rationalisme cartésien qui postulent la toute-puissance de la raison et accordent le privilège de la pensée à la conscience. La phrase « Je pense, donc je suis », de René Descartes, laisse en effet sous-entendre que l'homme contrôle pleinement le déroulement de sa pensée grâce à sa conscience omnisciente (Haar, 1993). Nietzsche indique, quant à lui, que la majeure partie de notre activité intellectuelle se déroule à notre insu : le sujet « Je » n'est pas la condition du prédicat « pense », précise-t-il. Il serait plus juste de dire que « Ça » pense (2000 : 64). En avançant l'idée que les pulsions à l'origine de la pensée outrepassent l'expérience qui est immédiatement donnée à l'homme, Nietzsche opère un déplacement par rapport au *cogito ergo sum* cartésien (Je pense donc je suis) vers une sorte de *desidero ergo sum* nietzschéen (Je désire donc je suis) (Braidotti, 1994 : 13). Ce faisant, Nietzsche reconnaît non seulement les origines corporelles de la

pensée, mais indique aussi que le moi se construit à partir de cette pensée inconsciente¹⁰⁴.

Tout comme Nietzsche, Braidotti (1994) ne croit pas en l'existence d'une conscience omnisciente, en la totale maîtrise de soi et en la coïncidence des désirs inconscients et des choix volontaires. Depuis que Nietzsche a révélé l'existence de pulsions qui échappent à l'homme dans une infranchissable extériorité, affirme-t-elle, le mode de pensée logocentrique tombe graduellement en discrédit au profit d'une approche qui postule la non-coïncidence du sujet et de sa conscience. Selon Braidotti, cette crise du *logos* nous pousse à abandonner le dualisme corps-esprit que conjugue le discours logocentrique, pour admettre le rôle des pulsions dans l'activité intellectuelle. Comme Nietzsche et Deleuze, Rosi Braidotti (2006) considère l'affectivité et les désirs comme les principaux éléments qui structurent le sujet. Selon elle, la vision deleuzienne du sujet comme structure affective, comme interface de volonté et de désirs ou comme surfaces libidinales, est un bon point de départ pour penser la subjectivité en dehors des contraintes du rationalisme classique, tel qu'elle tente de le faire à partir de la figure du sujet nomade.

Puisque la *borderline* a de la difficulté à gérer ses émotions, elle prouve par sa seule existence que la raison n'a pas toujours le dessus sur les pulsions (American Psychiatric Association, 2004 : 290-291). Dans le film *Borderline*, le personnage de Kiki est d'ailleurs dépeint comme une boule d'émotions qui est incapable de se contenir :

Mes sentiments, c'est impossible de les retenir. Ils débordent de partout comme du vomi d'un sac en papier. C'est pour ça que je me contrôle très mal. En fait,

¹⁰⁴ Si Freud a rendu ces constats évidents à notre modernité en posant le moi entre les exigences contradictoires du ça et du surmoi, Nietzsche semble non seulement appartenir à cette modernité, mais aussi la devancer de bien des façons (Haar, 1993 : 127-128).

je ne me contrôle pas du tout. J'explose. Je suis ma propre bombe. C'est Hiroshima en permanence dans ma tête. (1 :02.05)

L'idée d'une boule d'émotions qui explose est aussi illustrée dans le film par une peinture abstraite sur laquelle Kiki pose longuement son regard. Cette esquisse d'une enveloppe circulaire qui laisse s'échapper le liquide qu'elle contient semble en effet évoquer l'« enveloppe psychique »¹⁰⁵ de Kiki, qui n'arrive pas à retenir ses pulsions, comme si elle était trouée de partout. En plus de faire référence à la « brèche » de son entre-jambes¹⁰⁶, le nom de famille de Kiki Labrèche semble faire référence à la « brèche » dans son « enveloppe psychique » : « Parce que je pensais qu'aimer, c'était d'ouvrir les jambes jusqu'à l'infini », dit-elle, établissant ainsi lien entre son sexe et le débordement de ses sentiments (0 :07.05). Kiki avoue elle-même avoir un problème de frontières entre son monde intérieur et le monde extérieur :

Je suis sans frontières. C'est ce que ma psy m'a dit. J'ai un problème de limites. Je ne fais pas de différence entre l'extérieur et l'intérieur. C'est à cause de ma peau qui est à l'envers. C'est à cause de mes nerfs qui sont à fleur de peau. Tout le monde peut voir à l'intérieur de moi, j'ai l'impression. Je suis transparente. (0 :00. 20)

Consciente de son problème de « limites », sa meilleure amie lui offre d'ailleurs en cadeau un foulard couvert de boutons en lui disant : « Les boutons, c'est pas juste décoratif. Ça sert de limite sur le corps. À chacun ses boutons, à chacun ses limites » (0 :55.25).

¹⁰⁵ Cette « enveloppe psychique » rappelle le « Moi-peau » conceptualisé par Didier Anzieu (1985). Partant de l'idée que le Moi joue un rôle d'interface entre le corps et le monde extérieur au même titre que la peau, ce psychanalyste utilise le terme « Moi-Peau » pour désigner la pseudo-membrane qui contient les pulsions et tempère l'énergie libidinale.

¹⁰⁶ « Je vais te parler de mon prof de littérature qui met ses gros doigts dans ma brèche », dit Kiki à sa mère (0 :21.10). « [M]oi, j'ai un nom de trou, un nom qui me prédestine à passer ma vie couchée dans des chambres d'hôtel, les jambes grande ouvertes », affirme-t-elle aussi dans le roman *Borderline* qui a servi à l'écriture du scénario de *Borderline* (Labrèche 2008 : 92).

Mentionnons au passage que Descartes pose la folie comme antithèse¹⁰⁷ de la raison et comme « condition d'impossibilité de la pensée » lorsqu'il affirme dans son ouvrage *Méditations* : « Moi qui pense, je ne peux pas être fou » (Foucault, 2004 : 74, 139). Or, sa théorie se trouve en quelque sorte contestée par la seule existence d'êtres qui, comme Kiki, se trouvent à cheval entre la raison et la folie.

En se laissant démesurément envahir par ses pulsions, Kiki personnifie le sujet nomade d'une façon si littérale qu'elle révèle d'autant mieux l'importance des pulsions inconscientes dans le processus de subjectivation.

5.5 Synthèse

Bref, le sujet nomade véhiculé dans la théorie de Rosi Braidotti et dans le film *Borderline* permet d'ébranler le mode de pensée binaire, la métaphysique de la substance et le logocentrisme, dans la mesure où il se définit comme un sujet intermédiaire, changeant et pulsionnel.

En outre, la figure de la *borderline* mise en scène dans le film de Paule Baillargeon incarne la figure allégorique du nomade d'une façon si littérale qu'elle révèle le nomadisme humain d'une manière encore plus efficace que le ferait une incarnation modérée du sujet nomade. Voir un personnage qui se situe entre deux états, qui se métamorphose radicalement et qui n'a aucun contrôle sur ses pulsions permet en effet de réaliser que tous les êtres humains sont plus ou moins multiples, instables et déraisonnables, contrairement à ce qu'ont laissé sous-entendre les modes de pensée dualiste, essentialiste et rationaliste. C'est donc en grossissant les composantes de la subjectivité historiquement reléguées aux oubliettes par les modes de pensée

¹⁰⁷ Alors que les Grecs n'opposaient rien au *logos*, Descartes, lui, établit une franche dichotomie entre la raison et la déraison (Foucault, 2004 : 51).

dominants que la figure de la *borderline* permet de penser la subjectivité féminine différemment.

CONCLUSION

Il est devenu évident, au fil de la présente recherche, que les formes alternatives de subjectivité féminine telles que la divine, le couple mère-fille, la lesbienne, le travesti/transsexuel et le nomade ne sont pas des modèles à prescrire ou des idéaux à atteindre, mais des points de résistance qui nous permettent de pallier aux oublis des cultures patriarcales ou de prendre conscience du caractère réducteur des systèmes de classification traditionnels. En outre, les quatre analyses de film effectuées dans le cadre cette recherche révèlent que ce ne sont pas tant les formes alternatives de subjectivité féminine qui sont subversives, que la manière avec laquelle elles sont mises en scène, tantôt par des procédés de répétition, d'inversion, d'addition et d'exagération, tantôt par des procédés de suppression et d'effacement, etc.

À la lumière de notre exploration de la théorie d'Irigaray et du film *La turbulence des fluides* de Manon Briand, grossir et embellir les formes de subjectivité féminine historiquement omises ou altérées apparaît comme un moyen efficace de compenser les oublis des cultures patriarcales et les méprises de la psychanalyse freudienne. En effet, dépeindre les femmes à la fois comme corps et esprit contribue à redéfinir positivement la subjectivité féminine. Poser la différence entre les hommes et les femmes en termes d'égalité, d'asymétrie ou de complémentarité, plutôt qu'en termes de hiérarchie, de symétrie ou d'antagonisme réhabilite, à certains égards, le concept de « différence sexuelle ». Ériger la Vierge Marie au rang de divinité, plutôt que la considérer comme une courroie de transmission entre Dieu et son fils, apparaît comme un moyen parmi d'autres de compenser le manque de représentations divines féminines dans l'univers religieux patriarcal. Le film de Manon Briand et la théorie d'Irigaray déconstruisent en outre l'idée freudienne selon laquelle la fillette doit

nécessairement haïr sa mère pour entrer dans le désir du père, en rappelant l'existence de généalogies féminines divines et en illustrant l'amour inconditionnel qui unit les mères et leurs filles. Ils adaptent aussi les représentations de la sexualité féminine à la réalité multiple des femmes, en opposant une structure ouverte et une « mécanique » des fluides à la structure phallique et à la « mécanique » des solides. Enfin, ils ébranlent l'« économie du même » phallogocentrique en dépeignant la morphologie et la sexualité féminines autrement qu'en fonction des oppositions clitoris/vagin et actif/passif. Ces stratégies, fonctionnant à partir de procédés « parodiques »¹⁰⁸ tels que le mimétisme, l'exagération, permettent de penser la subjectivité féminine différemment et positivement.

Notre lecture de la théorie de Monique Wittig et notre analyse du film *Rebelles* de Léa Pool démontrent, quant à elles, que la figure de la lesbienne ébranle le système hétérosexuel et dénaturalise les catégories de sexe, puisque sa seule existence fait la preuve qu'une femme peut en aimer une autre et peut se définir autrement que par sa relation aux hommes. L'analyse du film de Léa Pool indique aussi que la mise en scène d'une histoire d'amour impossible entre deux femmes peut révéler le caractère oppresseur du régime hétérosexuel, sans toutefois le dénoncer ouvertement comme le fait Monique Wittig. Enfin, notre excursion dans la théorie de Wittig et dans le film de Léa Pool démontre que la mise en scène d'une sexualité lesbienne spontanée et sensuelle libère la sexualité féminine des contraintes phalliques, du souci de la performance et de sa réduction aux zones érogènes. Si Monique Wittig laisse sous-entendre l'idée qu'une lesbianisation du monde permettrait de démolir le régime hétérosexuel et d'abolir les catégories de sexe, les critiques de Butler envers la théorie de Wittig et le film *Rebelles* rappellent, quant à eux, que le couple lesbien n'échappe jamais complètement à la structure hétérosexuelle et que la figure de la « lesbienne » peut elle-même devenir une catégorie normative. Enfin, la théorie de Butler et le film

¹⁰⁸ Parmi les procédés parodiques répertoriés par Dan Harris (2000) se trouvent la « réitération », c'est-à-dire la répétition, ainsi que l'« exagération ».

Rebelles démontrent que les procédés « parodiques » qui accompagnent la mise en scène d'une lesbienne renforcent le pouvoir qu'a cette figure de révéler le caractère artificiel des catégories de sexe et de genre.

Notre exploration de la théorie de Judith Butler et du film *Le sexe des étoiles* de Paule Baillargeon révèle, quant à elle, que la figure du travesti/transsexuel met en évidence la facticité des catégories de sexe et la performativité du genre lorsqu'elle est accompagnée d'une mise en scène parodique des traits de la féminité et de la masculinité. Voir un travesti/transsexuel être reconnu comme une femme seulement lorsqu'il arbore une panoplie d'artefacts typiquement féminins prouve que l'attribution des catégories de sexe en société passe d'abord et avant tout par le regard des autres sur la tenue vestimentaire. La simple existence d'êtres qui désirent changer de sexe suffit néanmoins à démontrer que les composantes anatomiques ne sont pas toujours en adéquation avec le sexe psychique. La mise en scène de la figure de l'androgynisme dans *Le sexe des étoiles* indique par ailleurs qu'il est possible de dénaturiser les catégories de sexe non pas seulement par l'exagération des attributs liés à la féminité ou à la masculinité, mais aussi par leur complète suppression. En outre, le film de Paule Baillargeon illustre le caractère discriminatoire des normes sociales, en soulignant la violence commise à l'endroit des êtres marginaux, tout comme le fait Judith Butler.

Enfin, notre lecture de la théorie de Rosi Braidotti et notre analyse du film *Borderline* de Lyne Charlebois permettent de concevoir le sujet nomade comme une figure de l'entre-deux qui remet en question le mode de pensée dualiste. Cette théorie et ce film dépeignent aussi le sujet nomade comme l'allégorie d'un être en devenir qui ébranle l'idée d'une identité substantielle immuable, ainsi que comme une structure affective qui contredit la croyance en une toute-puissance de la raison. Le film *Borderline* montre en outre qu'une incarnation littérale de la figure allégorique du nomade

illustre encore mieux le caractère humain multiple, transitoire et pulsionnel, dénié par les modes de pensée dualiste, essentialiste et rationaliste.

En démontrant à quel point les mises en scène et les procédés qui accompagnent les formes alternatives de subjectivité peuvent rehausser le potentiel subversif de ces dernières, cette étude démontre qu'il est nécessaire de recourir à une analyse sémiotique détaillée pour pouvoir départager les représentations de la subjectivité féminine qui sont subversives de celles qui ne le sont pas. Pour jauger le potentiel subversif du cinéma féminin à partir d'un échantillon plus volumineux, on ne pourrait se contenter de relever l'occurrence des formes alternatives de subjectivité féminine dans le cinéma des femmes. Il faudrait prendre le temps d'analyser en détail les mises en scène et les procédés qui entourent ces formes alternatives de subjectivité pour savoir si elles consolident la règle ou si elles permettent de la dénoncer.

À la lumière des quatre analyses filmiques réalisées dans cette recherche, les procédés de type « parodique » apparaissent comme un moyen particulièrement efficace de rehausser le potentiel subversif des formes alternatives de subjectivité féminine, que ce soit par l'embellissement des composantes du féminin historiquement dénaturées, par la répétition de la matrice hétérosexuelle dans le couple lesbien, par la performance caricaturale de la féminité ou encore par l'incarnation littérale d'une figure allégorique. Dans une recherche ultérieure, il serait donc pertinent d'étudier le fonctionnement subversif des procédés parodiques dans le médium cinématographique à partir d'un corpus filmique plus varié et plus volumineux, afin de mieux comprendre pourquoi certaines parodies renforcent les normes sociales, alors que d'autres les remettent en question. Certains seront peut-être même intéressés à vérifier expérimentalement l'impact des procédés parodiques sur les préconceptions des spectateurs.

En outre, notre exploration dans le paysage cinématographique féminin québécois révèle que certains films de fiction grand public réalisés par des femmes au Québec proposent des formes alternatives de subjectivité féminine sans critiquer ouvertement le sexisme, les injustices, les rapports de domination et les stéréotypes, comme le fait le cinéma féministe. Si, de son côté, Laura Mulvey (1989) pense qu'un cinéma d'avant-garde ne peut exister qu'en marge du cinéma dominant, nous pouvons, à la lumière de cette recherche, avancer l'idée qu'il existe, à l'intérieur même de l'espace narratif du cinéma dominant, des actes de résistance dont le pouvoir subversif fonctionne à la manière d'un cheval de Troie. Si Teresa de Lauretis (1987) fait uniquement référence à des contre-pratiques cinématographiques micropolitiques qui opèrent à un niveau local de résistance, nous pouvons quant à nous affirmer l'existence de contre-pratiques cinématographiques qui diffusent une pensée marginale à plus grande échelle.

En nous inspirant de la définition que Deleuze et Guattari (1975) donnent de la « littérature mineure », nous pourrions aussi lancer l'idée que les films de notre corpus appartiennent à une sorte de cinéma « mineur » qui propose une vision révolutionnaire, développe une autre conscience, instaure une nouvelle sensibilité, branche chaque histoire individuelle sur le politique et développe les thèmes sous-représentés dans le cinéma dominant. Si l'on se fie à la définition de Deleuze et Guattari, le terme « mineur » devrait en effet être utilisé pour décrire les actes de résistance qui s'insèrent à même le cinéma dominant, plutôt que pour qualifier un cinéma marginal ou encore, un cinéma qui cherche à s'imposer au sein de l'industrie cinématographique. Le terme « mineur » devrait en outre être attribué à un cinéma qui accorde la priorité aux traitements des idées plutôt qu'aux idées en soi, en usant de certains procédés tels que la parodie ou l'effacement. Alors qu'une littérature [ou un cinéma] majeure donne naissance à un contenu qu'elle s'efforce par la suite de mettre en forme, affirment Deleuze et Guattari, une littérature [ou un cinéma]

« mineure » anticipe les formes rigides dans lesquelles les contenus pourraient se mouler, pour leur faire emprunter dès le départ une ligne de fuite créatrice. Autrement dit, une littérature [ou un cinéma] mineure cherche d'emblée à briser les formes d'expression conventionnelles pour que son contenu soit en rupture avec l'ordre établi. À titre d'exemple, précisent Deleuze et Guattari, la politisation d'un discours peut s'effectuer grâce à un usage parodique et stéréotypé du langage, comme elle peut s'effectuer grâce à un usage démesurément sobre du langage faisant prendre au discours un ton provocateur.

Au demeurant, la quête de représentations alternatives entamée dans le cadre cette recherche mériterait d'être poursuivie sur d'autres terrains théoriques et pratiques. Il serait intéressant d'observer comment la figure de l'hermaphrodite, conceptualisée par Michel Foucault (1980) et mise en scène dans le film *XXY* de Lucía Puenzo, remet en question le classement binaire des sexes en échappant aux catégories « homme » et « femme ». Il serait aussi pertinent de voir comment la figure du *cyborg*, théorisée par Donna Haraway (1991) et illustrée¹⁰⁹ par l'artiste Lynn Randolph, questionne la dichotomie nature-culture imposée par la culture patriarcale, dans la mesure où elle se définit comme un hybride corps-machine¹¹⁰. Il serait enfin intéressant de voir comment la figure du double, incarnée par des frères siamois dans le film *Twin Falls Idaho* de Mark et Michael Polish, questionne la singularité humaine en évoquant l'idée d'une « consubstantialité »¹¹¹.

¹⁰⁹ On peut retrouver sa peinture intitulée « Cyborg » sur la couverture du livre de Donna Haraway (1991) aux éditions Routledge/New York.

¹¹⁰ Les gens qui portent des prothèses ou un stimulateur cardiaque en sont de bons exemples.

¹¹¹ Le concept de « consubstantialité » renvoie à l'idée de deux êtres qui partagent la même substance.

Au cours de cette recherche, j'ai fait de constants efforts pour ne pas reproduire le système de classification rigide que je m'efforçais de dénoncer. L'écriture de ce mémoire me laisse malgré tout l'impression qu'il est difficile de s'extirper des modèles dominants. Le combat pour transformer notre monde risque à tout le moins d'être long et éprouvant. Mais n'est-ce pas justement en *s'éprouvant* qu'on se révèle et se transforme dans un même mouvement ?

BIBLIOGRAPHIE

- Allen, Suzanne. 1989. « Reliefs. La Crise du concept ». In *Physiologie et mythologie du féminin*, sous la dir. de Jean Decottignies, p. 57-134. Presses universitaires de Lille.
- American Psychiatric Association. 2004. *Mini DSM-IV-TR. Critères diagnostiques*. Paris : Éditions Masson, 384 p.
- Anzieu, Didier. 1985. *Le Moi-peau*. Paris : Éditions Bordas, 254 p.
- Aumont, Jacques et Michel Marie. 1989. *L'analyse des films*. Paris : Éditions Nathan, 231 p.
- Austin, John L. 1970. *Quand dire, c'est faire*. Trad. de l'anglais par Gilles Lane. Paris : Éditions du Seuil, 183 p.
- Barrette, Pierre. 1997. *Cinq films contemporains d'auteurs américains : analyse sémio-pragmatique*. Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 322 p.
- Barthes, Roland. 1978. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Éditions du Seuil, 45 p.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 269 p.
- Beauchamp, Colette. 1987. *Le silence des médias*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 281 p.
- Bonneville, Luc, Sylvie Grosjean et Martine Lagacé. 2007. *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal : Éditions Gaëtan Morin, 238 p.
- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 110 p.

- Braidotti, Rosi. 2006. *Metamorphoses : Toward a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge : Polity Press, 317 p.
- Braidotti, Rosi. 2003. « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes ». *Multitudes*, no 12 (printemps), p. 28-38. En ligne : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article360> [page consultée le 24 août 2008].
- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects*. New York : Éditions Routledge, 316 p.
- Butler, Judith. 2006a. *Défaire le genre*. Trad. de l'anglais par Maxime Cervulle. Paris : Éditions Amsterdam, 311 p.
- Butler, Judith. 2006b. *Trouble dans le genre*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : Éditions La découverte, 283 p.
- Butler, Judith. 2005. *Humain, inhumain*. Trad. de l'anglais par Jérôme Vidal et Christine Vivier. Paris : Éditions Amsterdam, 154 p.
- Butler, Judith. 2004a. « Changing the Subject. Interview with Sarah Salih ». In *The Judith Butler Reader*, sous la dir. de Sarah Salih. Malden : Blackwell, p. 325-356.
- Butler, Judith. 2004b. *Le pouvoir des mots. Discours de la haine et politique du performatif*. Paris : Édition Amsterdam, 220 p.
- Carrière, Louise. 1983. *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Éditions Boréal Express, 282 p.
- Chamberland, Line. 2004. « La pensée « queer » et la déconstruction du sujet lesbien ». *Sisyphes*, (avril). En ligne : http://sisyphe.org/article.php3?id_article=1052 [page consultée le 9 mai 2008].
- De Beauvoir, Simone. 1976. *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*. Paris : Éditions Gallimard, 654 p.
- De Lauretis, Teresa. 2007a. *Figure of Resistance*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 310 p.
- De Lauretis, Teresa. 2007b. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier. Paris : Éditions La Dispute, 189 p.

- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 151 p.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinéma*. Bloomington: Indiana University Press, 220 p.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1977. *Dialogues*. Paris : Éditions Flammarion, 177 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 645 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 159 p.
- Demers, Maxime. 2007. « Peu de femmes derrière la caméra. Les réalisatrices québécoises signent une dénonciation ». *Journal de Montréal* (Montréal), 6 mars. En ligne : <http://www.canoe.com/divertissement/cinema/nouvelles/2007/03/06/3703657-jdm.html> [Page consultée le 3 janvier 2008].
- Descarries, Francine et Marie-Julie Garneau. 2008. *La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007)*. Montréal : IREF, 15 p. En ligne : <http://www.realisatrices-equitables.org/> [page consultée le 21 avril 2008].
- Eco, Umberto. 1992. *Les limites de l'interprétation*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 314 p.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 413 p.
- Eco, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris : Éditions du Seuil, 313 p.
- Freud, Sigmund. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. de l'allemand par Philippe Koepfel. Paris : Éditions Gallimard, 211 p.
- Foucault, Michel. 2004. *Philosophie anthologie*. Paris : Éditions Gallimard, 940 p.
- Foucault, Michel. 1980. « Introduction ». In *Herculine Barbin*. Trad. du français par Richard McDougall. New York : Pantheon Books, p. vii-xvii.

- Foucault, Michel. 1976. *La volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard, 211 p.
- Haar, Michel. 1993. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris : Éditions Gallimard, 294 p.
- Hackett, Sharon. 2000. « Luce Irigaray , le féminisme et le divin : oser l'inclusion ». *Religiologiques*, no 21, (printemps). En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/21/hackett.htm> [page consultée le 24 août 2008].
- Hannoosh, Michele. 1989. *Parody and Decadence : Laforgue's Moralités légendaires*. Colombus : Ohio State University Press, 275 p.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Woman*. New York : Éditions Routledge, 287 p.
- Harris, Dan. 2000. *Film Parody*. Londres : British Film Institute, 153 p.
- Hodge, Robert et Gunther Kress. 1988. *Social Semiotics* : New York et Ithaca : Cornell University Press, 296 p.
- Irigaray, Luce. 2000. « Tâches spirituelles pour notre temps ». *Religiologiques*, no 21, (printemps). En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/21/irigaray.htm> [page consultée le 3 janvier 2008].
- Irigaray, Luce. 1990. *Je, tu, nous*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 152 p.
- Irigaray, Luce. 1989. *Le temps de la différence*. Paris : Librairie générale française, 123 p.
- Irigaray, Luce. 1984. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Éditions de Minuit, 198 p.
- Irigaray, Luce. 1982. *Passions élémentaires*. Paris : Éditions de Minuit, 129 p.
- Irigaray, Luce. 1981. *Corps-à-corps avec la mère*. Paris : Éditions de la pleine lune, 89 p.
- Irigaray, Luce. 1980. *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. Paris : Éditions de Minuit, 204 p.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 224 p.
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum et l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 463 p.

- Kaufmann, Pierre. 1998. *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Paris : Éditions Larousse-Bordas, 933 p.
- Kremer-Marietti, Angèle. 1972. *L'homme et ses labyrinthes. Essai sur Friedrich Nietzsche*. Paris : Union Générale d'Éditions, 314 p.
- Kristeva, Julia. 1977. *Polylogue*. Paris : Éditions du Seuil, 537 p.
- Labrèche, Marie-Sissi. 2008. *La brèche*. Montréal : Éditions du Boréal, 157 p.
- Labrèche, Marie-Sissi. 2003. *Borderline*. Montréal : Éditions du Boréal, 159 p.
- Lacroix, Jean-Guy. 1992. *7^{ème} art et discrimination*. Montréal : Éditions VLB, 228 p.
- Lamartine, Thérèse. 1981. *Elles, cinéaste Ad lib*. Montréal : Éditions Remue-ménage, 441 p.
- Lefebvre, Martin. 2007. « Le parti pris de la spectature ». In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de Rachel Bouvet et Bertrand Gervais, p. 225-270. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Lord, Catherine. 1988. *Sexisme dans les vidéoclips à la télévision*. Montréal : Conseil du Statut de la Femme, 82 p.
- MacKinnon, Catharine A. 1991. *Toward a Feminist Theory of the State*. Cambridge : Harvard University Press, 350 p.
- Marx, Karl. 1982. « Thèses sur Feuerbach ». Chap. in *Œuvres, tome 3 : Philosophie*. Trad. de l'allemand par Maximilien Rubel. Paris : Éditions Gallimard, 1976 p.
- Mathieu, Nicole-Claude. 1989. « Identité sexuelle/sexuée/de sexe ? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre ». In *Catégorisation de sexe et constructions scientifiques*, sous la dir. de Anne-Marie Daune-Richard et al., p. 109-148. Aix-en-Provence : CÉFUP.
- Meunier, Jean-Pierre et Daniel Peraya. 2004. *Introduction aux théories de la communication*. Paris : Éditions de Boeck, 459 p.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana University Press, 201 p.

- Nicholson, Linda. 1999. *The Play of Reason. From the Modern to the Postmodern*. Ithaca : Cornell University Press, 179 p.
- Nietzsche, Friedrich. 2000. *Par-delà bien et mal*. Trad. de l'allemand par Patrick Wotling. Paris : Éditions Garnier Flammarion, 285 p.
- Nietzsche, Friedrich. 1996. *Généalogie de la morale*. Trad. de l'allemand par Éric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson. Préf. de Philippe Choulet. Paris : Éditions Garnier Flammarion, 278 p.
- Odin, Roger. 1992. « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique ». *Communication*, vol. 13, no 2, p. 39-58.
- Odin, Roger. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». *Iris*, no 1, p. 67-81.
- Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec. 2005. *Statistiques sur l'industrie du film – Annexe statistique*. Québec, Institut de la statistique du Québec, p. 104-122.
- Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec. 2004. *Statistiques sur l'industrie du film – Annexe statistique*. Québec, Institut de la statistique du Québec, p. 102-118.
- Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec. 1996. *Statistiques sur l'industrie du film – Annexe statistique*. Québec, Institut de la statistique du Québec, p. 94-109.
- Penley, Constance. 1988. *Feminism and film theory*. New York : Routledge, 271 p.
- Revel, Judith. 2002. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris : Éditions Ellipses, 68 p.
- Rodriguez, Purificación Mayobre. 2002. « Représentations alternatives de la subjectivité féminine ». *Andaina*, no 32 (été), p. 30-34. En ligne : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1542> [page consultée le 9 mai 2008].
- Rose, Margaret A. 1979. *Parody/Meta-fiction : An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and the Reception of Fiction*. Londres : Éditions Croom Helm, 197 p.
- Sadock, Benjamin James et Virginia Alcott Sadock. 2003. *Synopsis of psychiatry*. Philadelphie : Lippincott Williams & Wilkins, 1460 p.

- Seger, Linda. 1996. *When Women Call the Shots*. New York : Henry Holt, 304 p.
- Sharp, Carolyn. 2000. « Les filles d'Émerentienne : la relation mère-fille comme lieu du divin dans l'oeuvre de Luce Irigaray ». *Religiologiques : Luce Irigaray : le féminin et la religion*, no 21, (printemps). En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/21/sharp.htm> [page consultée le 24 août 2008].
- Schor, Naomi. 1993. « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un ». *Multitude Web*. En ligne : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article993> [page consultée le 24 août 2008].
- St-Cyr, Luce. « La dimension spirituelle et religieuse chez Luce Irigaray ». *Religiologiques : Luce Irigaray : le féminin et la religion*, no 21, (printemps). En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/21/st-cyr.htm> [page consultée le 24 août 2008].
- St-Jean, Armande. 1989. « L'image des femmes dans les médias ». *La parole mètèque; Femmes et médias*, no. 8, p. 8.
- Wikin, Yves. 1988. « La ritualisation des femmes ». Chap. in *Les Moments et leurs hommes*. Paris : Éditions de Minuit, p. 150-185.
- Wittig, Monique. 2007. *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam, 119 p.
- Wittig, Monique. 1973. *Le corps lesbien*. Paris : Éditions de Minuit, 188 p.
- Wotling, Patrick. 2001. *Le vocabulaire de Nietzsche*. Paris : Éditions Ellipses, 61 p.

FILMOGRAPHIE

- Baillargeon, Paule. 1993. *Le sexe des étoiles*. DVD, coul., son, 1 h 40 min. Saint-Laurent : Films Lions Gate.
- Briand, Manon. 2002. *La turbulence des fluides*. DVD, coul., son, 1 h 53 min. Montréal : Alliance Atlantis Vivafilm.
- Campion, Jane. 1993. *The Piano*. DVD, coul., son, 1 h 40 min. Van Nuys, Californie : Live Entertainment.
- Charlebois, Lyne. 2008. *Borderline*. DVD, coul., son, 1 h 50 min. Montréal : Studio Max Films.
- Côté, Ghyslaine. 2004. *Elles étaient cinq*. DVD, coul., son, 1 h 32 min. Montréal : Alliance Atlantis Vivafilm.
- Peirce, Kimberly. 1999. *Boys Don't Cry*. DVD, coul., son, 1 h 54 min. Beverly Hills, Californie : Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- Pool, Léa. 2001. *Lost and Delirious*. DVD, coul., son, 1 h 42 min. Montréal: Film Séville.
- Pool, Léa. 1998. *Emporte-moi*. DVD, coul., son, 1 h 34. Montréal : France Film.
- Polish, Michael et Mark. 1999. *Twin Falls Idaho*. DVD, coul., son, 1h45. Hout Bay : Free Range Films.
- Puenzo, Lucía. 2008. *XXY*. DVD, coul., son, 1h30. Historias Cinematograficas Cinemania.